Alcove 44
Case
Shelf
No. 44

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
Cambridge, Mass.
No. 1916

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa11pari

GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

TOME ONZIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOÎT, 7

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

1861

19169
Art
NE
2
G3
11

A NOS SOUSCRIPTEURS

L'expérience, le désir de mieux faire, et de nombreuses réclamations nous engagent à changer le mode de publication de la *Gazette*, sans aucun préjudice pour nos souscripteurs et au contraire en leur offrant un incontestable avantage.

Paraître deux fois par mois, pour une Revue comme la nôtre, c'est trop ou trop peu. C'est trop peu, si l'on veut suivre les événements qui aujourd'hui marchent si vite, même dans la paisible région des arts; c'est trop, si l'on veut publier des études de longue haleine, les expliquer par des illustrations délicates, les accompagner de gravures exécutées avec soin et les faire valoir l'une par l'autre en les variant.

La véritable difficulté qu'a présentée jusqu'ici la *Gazette* est celle de faire coïncider avec précision, à point nommé, à heure fixe, le travail de l'écrivain et celui de l'artiste, la gravure et le texte. Chaque jour une circonstance imprévue amène un retard inévitable, qui ne peut être immédiatement réparé et qui en entraîne d'autres. L'imprimeur, par exemple, qui attendait un bois pour tirer telle feuille de la Revue, ne le voyant pas venir, utilise autrement sa vapeur et sa presse, de sorte qu'une seule heure de retard peut faire perdre quelquefois un jour entier... Ces inconvénients et beaucoup d'autres, qui sont inhérents d'ailleurs à toute publication illustrée, diminuent sensiblement à mesure

que la périodicité devient plus lente. En ne paraissant qu'une fois par mois, la *Gazette* pourra être servie plus exactement; elle pourra donner plus de fini à ses gravures, plus d'étendue à ses articles, plus de variété à ses livraisons, plus de temps enfin aux soins matériels de l'impression et du satinage. Toutes ces considérations nous ont décidé.

Cependant, pour ne pas manquer à nos engagements envers ceux de nos souscripteurs dont l'abonnement n'est pas encore expiré, nous entendons bien leur adresser, tout compte fait, le même nombre de gravures et le même nombre de feuilles, et voici la combinaison nouvelle qui nous a paru concilier leurs droits et nos devoirs. La *Gazette* a renfermé jusqu'ici un compte rendu de toutes les ventes d'objets d'art, et ce travail a été si bien fait et a paru si intéressant que beaucoup de nos lecteurs le désirent plus développé et plus complet. Nous avons donc résolu de publier chaque semaine, pendant la saison des ventes (de novembre en mai), un *Bulletin de l'amateur* qui, distribué gratuitement à nos abonnés, les tiendrait au courant de tout ce qui touche à la chronique des arts et de la curiosité, et les en instruirait en temps utile. Ce Bulletin ayant une pagination distincte pourrait, selon la volonté du souscripteur, être joint aux volumes de la *Gazette* ou en être séparé. Par là nous espérons satisfaire à ce genre d'intérêt qu'on appelle, dans le langage du jour, l'actualité. D'autre part, la *Gazette* publiera chaque mois six feuilles au moins, c'est-à-dire quatre-vingt-seize pages, deux planches tirées hors texte, et des bois qui seront de plus en plus soigneusement dessinés et gravés. Bientôt elle ouvrira de nouvelles séries de travaux, notamment *les plus célèbres cabinets d'amateurs*, à commencer par ceux de M. Thiers et de M. le comte Duchâtel, qui seront décrits par MM. Charles Blanc et Henri Delaborde, et en y comprenant les collections particulières de camées et de médailles qui seront décrites par M. Chabouillet. Très-prochainement nous reprendrons la *Grammaire des arts du dessin*, pour laquelle notre rédacteur en chef a temporairement abandonné la direction de cette Revue.

Assise sur des bases plus solides que jamais, la *Gazette des Beaux-Arts* convertira incessamment en améliorations successives tout ce qui représenterait pour elle un bénéfice. Il n'est entré, sans doute, dans l'esprit de personne qu'une idée de spéculation eût fait entreprendre une Revue telle que la *Gazette des Beaux-Arts*. De pareilles publications sont toujours réussies, toujours en plein rapport, lorsqu'elles procurent, sans perte pour les fondateurs, le loisir de s'occuper des belles choses, le plaisir d'en parler, et la faculté d'en jouir.

ÉDOUARD HOUSSAYE.

LES STATUES DU PARTHÉNON

FRONTON OCCIDENTAL

Des nombreuses statues qui décoraient le fronton occidental, il ne reste que deux morceaux un peu considérables et quelques fragments d'après lesquels il serait impossible de se faire, sans autre secours, une idée de la composition générale. Heureusement les dessins de Carrey sont là pour faire connaître l'état du fronton en 1674, lorsqu'il portait encore vingt-deux figures plus ou moins mutilées, mais qui peuvent néanmoins nous aider à reconstituer l'œuvre dans son ensemble. Ici, de même que dans le fronton oriental, les divinités nous sont présentées presque sans aucun attribut, et, pour employer une expression de Welcker, « tout à fait conformes à la nature[1]. » Nous sommes loin des types traditionnels, et, pour nommer les personnages, il faut surtout regarder les sujets qu'ils représentent, afin de reconnaître les acteurs au rôle. Il faut aussi tenir compte de la relation dans laquelle chaque figure se trouve avec les figures voisines. C'est ce que j'ai tenté de faire pour le fronton oriental, en m'efforçant de découvrir d'abord le sens de l'action qui y était repré-

1. *Mythologie grecque*. Voyez le fragment traduit dans la *Revue germanique*, t. VII, p. 622 (septembre 1859).

sentée, et ensuite d'établir un ordre logique entre les nombreux personnages de cette grande scène. En cela je suivais l'exemple donné par Otfried Müller dans son explication du fronton occidental, de celui même qui me reste à décrire. Ici je n'ai guère qu'à suivre respectueusement le maître, déjà suivi par M. Beulé, dont l'autorité est venue ainsi se joindre à celle de l'illustre archéologue de Göttingue [1].

On savait par Pausanias [2] que le sujet du fronton postérieur était la dispute de Minerve avec Neptune au sujet de l'Attique. La manière dont cette dispute fameuse est ordinairement racontée ne saurait, il faut l'avouer, convenir à la représentation que nous offre le dessin de Carrey. Mais n'oublions pas qu'il y avait à Athènes plusieurs traditions concernant la victoire par laquelle Minerve prit possession définitive du sol sur lequel elle devait régner. Ces traditions, qui présentaient la même idée sous plusieurs formes différentes, ne nous sont pas toutes connues. Phidias a dû choisir, parmi les fables qui avaient cours, celle qui prêtait le mieux au déploiement de son art. Au besoin il a pu en imaginer une nouvelle. De même que les poëtes, les artistes grecs avaient, à l'endroit des traditions religieuses et nationales, une liberté limitée seulement par la nécessité de faire comprendre et adopter leurs inventions aux imaginations populaires, si vives d'ailleurs et si subtiles.

Suivant une des traditions qui nous sont parvenues, Neptune aurait fait jaillir du sommet de l'Acropole une source salée, et Minerve aurait répondu à ce défi en faisant naître l'olivier. C'est ce que raconte Hérodote [3]; cette version est aussi celle de Pausanias [4]. Mais il en existe une autre, d'après laquelle le dieu des mers aurait fait sortir de la terre, par un coup de son trident, non une vague de la mer, mais un cheval sauvage [5]. Il ne paraît pas que l'olivier ait jamais figuré au fronton du Parthénon; on aurait même quelque peine à trouver une place pour l'y mettre, à moins de le faire pousser entre les jambes de Neptune, ce qui semblerait assez ridicule. Il existe, il est vrai, à Londres [6], un fragment de marbre qui représente un pied colossal et un morceau de tronc d'arbre; mais ce fragment ne peut avoir appartenu au Parthénon, puisqu'il est en marbre de l'Hymette et non en marbre pentélique; il faisait

1. Voyez le mémoire de Müller intitulé : *De signis olim in postico Parthenonis fastigio positis commentatio,* dans le *De Phidia et operibus.* Göttingue, 1827.

2. I, 24.

3. VIII, 55.

4. I, 26, 27.

5. Servius ad Virgil., G., I, 12.

6. Mus. brit., n° 256.

probablement partie du groupe dont parle Pausanias [1], et qu'il vit dans une autre partie de l'Acropole. Ce groupe représentait effectivement Minerve et Neptune faisant jaillir de terre, l'une l'olivier, l'autre la source d'eau marine. J'ajoute qu'on ne voit guère comment s'y serait pris l'artiste chargé de décorer le fronton pour figurer le flot salé jaillissant sous le trident de Neptune, de manière à le rendre visible au spectateur; ce qui pouvait s'indiquer dans un ouvrage destiné à être regardé de près offrait de véritables difficultés si l'on tenait compte de la distance à laquelle le fronton devait être du public.

L'explication donnée par Otfried Müller, bien qu'elle ait son point de départ dans la tradition relative au cheval, diffère néanmoins de cette tradition, telle qu'elle nous est connue. En revanche, elle est à la fois si conforme à la représentation du fronton dans le dessin de Carrey et à l'esprit de la mythologie grecque, à cette époque où les mythes primitifs commençaient à être interprétés philosophiquement, qu'on ne peut hésiter à l'adopter, quand bien même elle n'a qu'un texte obscur pour base historique. Examinons d'abord la composition de l'artiste grec dans l'esquisse de son traducteur champenois.

Les deux figures principales qui occupent le centre du fronton sont évidemment Neptune et Minerve. Ces deux statues étaient placées de telle sorte qu'une ligne verticale tirée au milieu du fronton aurait passé entre les deux têtes. Mais Minerve ne regardait pas du côté de son antagoniste, comme elle eût dû le faire si la création de l'olivier avait été le sujet de la composition. Placée entre Neptune et un groupe de deux chevaux qui se trouve à la droite, c'est vers ces animaux que la déesse se tourne en étendant le bras, tandis que Neptune debout, les jambes écartées, fait également du bras un geste véhément dans la même direction. Les chevaux sont attelés à un char conduit par une femme, dans laquelle on reconnaît la Victoire Aptère. Une figure d'homme, placée en arrière du char, a reçu d'Otfried Müller le nom d'Érichthonius. Il est évident, d'après les gestes et les attitudes des personnages, que le centre de l'action est dans le char et dans son attelage. L'explication donnée par O. Müller est basée sur l'action des personnages et sur un passage d'un commentateur d'Ælius Aristide, qui semble la décrire et en placer le théâtre précisément au fronton postérieur du temple de Minerve [2]. Dans

1. I, 24.

2. Voici ce passage avec les réflexions d'O. Müller : Παρεδρον τῆς Θεοῦ τὸν Ἐρεχθέα φησὶ (Ἀριστείδης), ἐπειδὴ ἐν τῇ Ἀκροπολει, ὀπίσω αὐτῆς (τῆς Θεοῦ), γέγραπται ἅρμα ἐλαύνων, ὡς πρῶτον τοῦτο παρα τῆς Θεοῦ δεξάμενος. In his si unum γεγραπται minus accurate dictum sta-

ce système, Neptune vient de faire sortir du sein de la terre, ouverte d'un coup de son trident, deux chevaux fougueux. Bien que la statue du dieu de la mer fût déjà très-mutilée en 1674; bien que le trident, qui sans doute était en bronze, et le bras qui le portait eussent disparu, la pose de Neptune indique assez bien, dans le dessin de Carrey, le moment où, après avoir retiré de terre son trident, le dieu se rejette en arrière, vaincu par la vue d'un prodige encore plus grand que celui qu'il a opéré. En effet, ces chevaux frémissants, sauvages, nés pour attester sa puissance, Minerve les a soumis au frein, et c'est elle qui vient, en présence même de Neptune, de les atteler au char conduit par Érichthonius et par la Victoire. Neptune, confondu, n'a plus qu'à céder à sa rivale le territoire qu'il lui disputait et qu'elle vient de conquérir par un triomphe si manifeste.

Minerve, en effet, passait pour avoir enseigné aux hommes l'art de dompter le cheval, de l'atteler et de le conduire, d'où elle avait été surnommée *Hippia* par les Athéniens [1]. Une légende corinthienne faisait honneur à Minerve Chalinitide d'avoir fait don à Bellérophon du premier frein [2]. A Athènes, c'était à Érichthonius, son héros favori, que la déesse était réputée avoir enseigné l'usage des rênes. Grâce aux conseils de la déesse, Érichthonius avait guidé le premier quadrige et remporté la première victoire aux jeux des Panathénées [3]. Il était naturel de le reconnaître dans le jeune homme que l'esquisse de Carrey nous montre occupé à diriger le nouveau char [4]. Quant à la femme qui partage ce soin avec lui, c'est à n'en pas douter cette même Victoire que tant de monuments anciens nous font voir sur le char des vainqueurs [5]. Elle est sans ailes; qu'y a-t-il là d'étonnant, lorsque la Victoire Aptère avait à Athènes un temple ancien et une ancienne statue [6]?

tuis, cetera omnia nostris signis egregie conveniunt. Sunt enim ea in Acropoli, sunt in postico Parthenonis fastigio, ὀπίσω τῆς Θεοῦ, atque virum, dea ipsa adjuvante, currum ducentem in conspectu ponunt.

1. Elle était honorée sous ce nom à Colone (Pausan., I, 30). O. Müller cite plusieurs épithètes données à Minerve par les poëtes, qui toutes ont trait à l'honneur qui lui était attribué d'avoir, la première, dompté le cheval.

2. Pind., Ol., XIII, 91.

3. Cette tradition athénienne est adoptée par Virgile dans les *Géorgiques* (l. III, v. 113) :

Primus Erichthonius currus et quatuor ausus
Jungere equos, rapidusque rotis insistere victor.

4. *De Phid. vit. et op.*, p. 80.

5. *Ibid.*, p. 81.

6. Pausan., I, 22, et V, 26.

La signification ne diffère pas de celle que présente la tradition relative à la naissance de l'olivier. La défaite de la force barbare et sans frein par l'énergie intelligente et contenue est même exprimée d'une manière plus frappante que dans le mythe rapporté par Hérodote, puisque Minerve, après avoir soumis à ses lois la force créée contre elle, la fait servir à ses desseins. L'impétuosité aveugle se tourne en activité réglée sous le frein de la Sagesse. C'est un épisode de la grande lutte des idées civilisatrices contre les mœurs sauvages. Dans le mythe de l'olivier et de la source salée [1], la violence stérile, figurée par le flot marin, est opposée à l'abondance pacifique dont l'arbre à fruits est le symbole. Le sculpteur du fronton occidental a choisi, entre les traditions diverses, celle qui se prêtait le mieux à la représentation plastique; ou, s'il a donné, pour le besoin de son art, une forme nouvelle au vieux mythe, il a su trouver la plus expressive.

L'action et les principaux personnages de cette grande scène ainsi déterminés, il restait à reconnaître les figures secondaires, celles qu'on pourrait nommer les comparses du drame. Chacune des deux divinités qui entraient ainsi en lutte l'une contre l'autre avait derrière elle ses témoins intéressés à son triomphe; c'étaient les divinités avec lesquelles elle était en rapport ou quelques personnages humains voués à son culte et protégés par elle. Ainsi, dans les cinq figures qui occupent, derrière le char de Minerve, la partie latérale du fronton à la gauche du spectateur, O. Müller a reconnu la famille de Cécrops. On sait que Cécrops personnifiait à Athènes l'autochthonie; il était le fils de la terre attique, l'aborigène par excellence. Les membres de la famille symbolisaient des idées analogues [2]. Otfried Müller donne le nom d'Aglaure à la femme qui est représentée debout retenant un enfant que le bruit du char a sans doute effrayé. Cet enfant, Érysichton, suivant l'illustre critique, fait effort pour fuir vers une femme assise à laquelle est donné le nom de Pandrose. Hersé vient ensuite; elle se presse contre Cécrops avec une

1. Tous ces mythes jouaient les uns dans les autres. « Le cheval, dit M. A. Maury (*Religions de la Grèce*, t. I, p. 84), était le symbole, l'image de l'eau des sources qui s'élance, qui sourd et que représente le Pégase (de πηγή, source), lequel, en frappant la terre, avait fait jaillir la fontaine Hippocrène. En Arcadie, dans le temple de Poséidon Hippios, on voyait, disait-on, jaillir un flot d'eau salée qui arrivait de la mer par-dessous la terre, bien que ce temple fût situé à une grande distance de la mer. »

2. Ainsi, d'après M. A. Maury (*Religions de la Grèce antique*, t. I, p. 226 et suiv.), Aglaure ou Agraule personnifiait l'usage de parquer les troupeaux; Hersé et Pandrose l'action de la rosée sur les prairies; Érysichthon était le germe fécondé par l'eau, etc.

tendresse filiale, entourant de son bras le cou du vieillard. M. Beulé, tout en reconnaissant avec O. Müller la famille de Cécrops, établit cependant un rapport différent des noms aux figures : il nomme Pandrose la femme debout, et, dans celle des trois filles du héros qui est à côté de son père, il voit Aglaure. « Aglaure, la troisième sœur, était agenouillée auprès de son père Cécrops, un bras passé autour de son cou. Il y a dans sa pose de l'abandon et comme de l'affaissement. Sa tunique défaite laisse à découvert l'épaule et le sein gauche, à peu près comme dans les statues d'Amazones blessées. On dirait que l'artiste avait voulu rappeler la mort héroïque à laquelle Aglaure s'était condamnée pour assurer la victoire des Athéniens [1]. »

L'angle de ce côté du fronton était rempli par la statue de l'Ilissus. Les figures de l'Alphée et du Cladeus étaient ainsi placées aux angles du fronton principal au temple d'Olympie [2]. Il est assez naturel de supposer que l'Ilissus, ce fleuve aimé des Athéniens, occupait une place semblable dans un fronton du temple de Minerve. M. Beulé préférerait donner à cette statue le nom du Céphise dont le cours avait plus d'abondance et d'utilité, et qui a été chanté par Sophocle. Mais si les poëtes ont célébré le Céphise, l'Ilissus était consacré aux Muses [3]. Une lacune se voit dans le dessin de Carrey, entre la figure de Cécrops et celle de l'Ilissus ; on a proposé de la remplir par la nymphe *Callyrhoé*, sœur de l'Ilissus [4].

De l'autre côté étaient les divinités qui étaient venues pour assister Neptune dans la lutte. La première qui se présente et qu'on voit, dans le dessin de Carrey, debout à côté du dieu des mers, est nommée Thétis par O. Müller. Auprès d'elle est Amphitrite, un dauphin sous les pieds. M. Cockerell a supposé que le char d'Amphitrite devait faire pendant, sur le fronton occidental, au char conduit par la Victoire. L'introduction d'un char attelé de chevaux lui a paru nécessaire, tant pour remplir le vide qui paraît dans le dessin de Carrey entre la figure de Neptune et celle de Thétis [5], que pour contre-balancer de ce côté de la scène l'effet des chevaux et du char qui sont de l'autre côté. On peut remarquer, d'ailleurs, dans le dessin, une correspondance assez frappante entre la pose et le mouvement des deux figures d'Amphitrite et de la Victoire Aptère, qui semblerait indiquer une occupation analogue. Mais il est difficile de

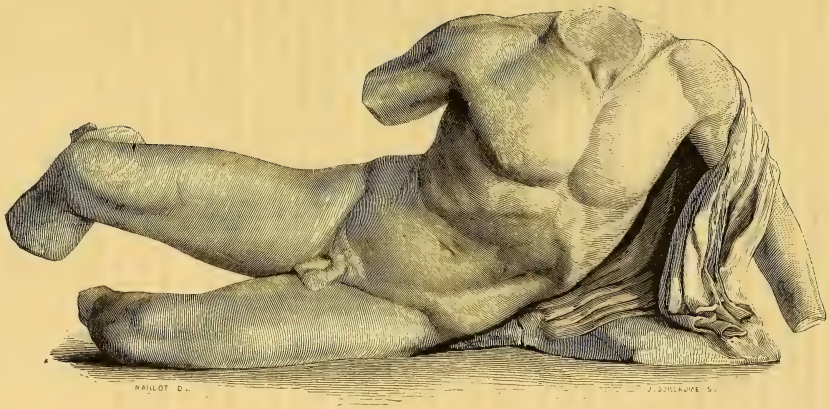
1. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 88. — M. Westmacott, dans sa restauration, fait de cette figure la femme de Cécrops.

2. Pausan., V, 10.

3. Pausan., I, 19.

4. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 89.

5. Voyez sur ce vide ce que dit O. Müller (*De Phid. vit. et op.*, p, 92).



L'ILISSUS

trouver, dans l'espace laissé vacant par Carrey, la place des chevaux que suppose M. Cockerell. Tout ce qu'on pourrait accorder, c'est que la déesse de la Méditerranée était traînée par des animaux marins dont le dauphin, qu'on voit encore à ses pieds dans le dessin de Carrey, était un dernier vestige.

Vient ensuite une figure de Latone avec ses deux enfants, Diane et Apollon. « Phidias, dit Müller, l'a placée là parce qu'Apollon se montre souvent, dans les mythes, le compagnon et l'ami de Neptune. Le siége de la déesse est baigné par les flots, sans doute parce que cette pierre sur laquelle elle est assise représente l'île de Délos. Dans la femme qui suit, sur les genoux de laquelle est une jeune fille presque nue, on peut voir ou Cérès avec Proserpine, ou Dioné avec Vénus. Je préfère ces derniers noms, parce que la nudité presque complète du corps convient mieux à Vénus, qui était aussi honorée parmi les divinités de la mer [1]. » Müller donne ensuite le nom de Cérès à une figure de femme drapée, et pense que l'espace vide qui vient après cette statue, dans le dessin de Carrey, a dû être rempli par la figure de Proserpine. Il allègue la liaison qui existait entre les déesses éleusiniennes et Neptune, liaison attestée par ce qu'on racontait d'Eumolpe [2]. Mais le nom de Démophon, celui de Buzygès, qui appartiennent également au culte de Cérès et à celui de Minerve [3], peuvent être opposés au nom d'Eumolpe et témoignent sans doute des rapports intimes qui existaient entre les divinités éleusiniennes et la déesse de l'Acropole. On pourrait, ce me semble, remplacer ici Cérès par Halia, sœur des Telchines, qui fut divinisée sous le nom de Leucothée, et lui donner pour compagne Rhodé, la fille qu'elle eut de Neptune, et dont l'île de Rhodes passait pour avoir reçu son nom. Halirrhotius, ce fils de Neptune, dont le nom exprime le bouillonnement des ondes, occupait l'avant-dernière place, et celle de l'angle était remplie par une figure couchée, à laquelle on a donné le nom d'Euryte, maîtresse de Neptune et mère d'Halirrhotius [4].

Le morceau le plus considérable de ceux du fronton occidental qui ont été transportés à Londres est celui qui a reçu le nom de l'Ilissus, et dont la gravure est jointe à cet article. Cette statue, qu'on a associée au *Bacchus* du fronton oriental dans une commune admiration, est plus

1. *De Phid. vit. et op.*, p. 85.

2. Fils de Neptune et de Chioné, qui vint de Thrace en Attique. Il a été regardé par quelques auteurs comme le fondateur des mystères d'Éleusis, dont le sacerdoce demeura héréditaire dans la famille des Eumolpides.

3. Creuzer, dans la traduction de Guigniaut, t. II, p. 736.

4. O. Müller, *loc. cit.*

mutilée encore, puisque la tête, une partie des bras, et les jambes jusqu'aux genoux, ont péri[1]. Mais la superficie est beaucoup mieux conservée dans ce qui reste qu'elle ne l'est dans le Bacchus ou Thésée, de sorte qu'on peut jouir de l'exécution, qui est admirable. La pose de l'Ilissus est, d'ailleurs, pleine de vie et de naturel. Le dieu-fleuve, entendant la nouvelle de la lutte qui vient de s'engager entre Minerve et Neptune, ou peut-être tiré de sa rêverie par le bruit du char, se soulève de la terre où il reposait, et, en s'appuyant sur sa main, se tourne vers le lieu de l'action. Le mouvement marque bien la curiosité, ou même l'intérêt; mais il n'a pas, ce me semble, l'impétuosité que lui prête Visconti[2]. J'y crois sentir, au contraire, quelque chose d'indolent, une sorte de lenteur qui convient sans doute à un fleuve dont les eaux, chères aux Muses, coulaient avec une paisible harmonie, et parfois s'endormaient un peu sous les lauriers-roses. M. Beulé me semble avoir très-bien saisi dans cette figure un certain caractère féminin qui se marque surtout vers la chute des reins[3]. Bien que les formes du corps soient pleines et vigoureuses, elles ne sont cependant pas exemptes de mollesse; on voit que ce corps n'est pas celui d'un héros exercé aux combats, mais d'un dieu qui vit dans le repos, occupé d'une tâche facile. Les Athéniens n'avaient sans doute pas besoin d'autre indice pour reconnaître le fleuve dont l'urne paresseuse, à l'agréable murmure, inspirait plus de vers qu'elle ne faisait naître de moissons. La draperie qui est étendue sous le dieu mêle ses plis aux ondulations des eaux figurées sur la plinthe. Cette statue offre des traces de couleur[4].

En comparant cette figure au Laocoon, M. Beulé fait ressortir la différence qui existe entre l'art trop apparent de l'œuvre d'Agesander et la science cachée du sculpteur du fronton occidental[5]. C'est cette aisance dans le style, cette fraîcheur dans l'exécution qui, jointes à une parfaite vérité, à une délicatesse exquise, donnent à cette figure une grâce et une séduction extraordinaires[6].

A côté de l'Ilissus était ce groupe de deux figures que les yeux pré-

1. La main gauche et une partie du bras droit existaient encore du temps de Stuart, qui a dessiné cette statue, *Antiq. of Ath.*, t. II, pl. IX.

2. *Mém. sur des ouvr. de sculp. du Parth.*, p. 21.

3. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 90.

4. *The Elgin marbles*, t. II, p. 23.

5. *Loc. cit.*

6. Mus. brit., n° 99. Une tête ceinte du *strophium*, qu'on voit sous le n° 247, avait été regardée comme pouvant s'adapter à cette statue; mais cette tête, sur laquelle Visconti ne se prononce pas, a été reconnue pour un ouvrage romain par Otfried Müller.

venus de Spon prirent jadis pour l'empereur Adrien et Sabine, sa femme. On y reconnaît aujourd'hui Cécrops et une de ses filles. Ces statues sont très-mutilées et très-dégradées. Je ne sais si les exhalaisons salines de la mer ont contribué à cette altération à laquelle on prétend que le marbre pentélique est sujet[1]. Ce groupe est demeuré à Athènes où il se voit encore, à son ancienne place, sur la corniche du Parthénon ; lord Elgin l'aura trouvé trop détérioré pour s'en emparer. Il a été dessiné par Carrey et par Stuart[2]. Les têtes ne manquaient pas alors comme aujourd'hui, mais les bras avaient déjà disparu. On croit que la tête de l'homme, qui était âgé et barbu, a été enlevée vers 1803[3]. Quant à la tête de femme, M. Fauvel, ancien consul de France à Athènes, prétendait la posséder ; mais on doute que cette tête, dans laquelle M. Fauvel avait remarqué des trous qui devaient avoir servi à fixer un diadème, fût réellement celle de la statue dont il s'agit[4]. Les moulages de ces deux statues existent à l'École des beaux-arts. Cécrops est assis ; ses jambes, qu'une draperie recouvre, sont repliées. Appuyé sur un bras, il soutient de l'autre sa fille agenouillée auprès de lui, et dont le bras caressant s'appuie sur l'épaule paternelle. M. Beulé, qui a pu voir le groupe lui-même, vante la beauté et la conservation du dos nerveux du vieillard et du bras de la jeune femme. On comprend que la partie qui se trouvait contre le mur du fronton ait été mieux protégée, et par là mieux préservée que les autres des intempéries de l'air[5].

Après la prise d'Athènes par les Vénitiens, en 1687, le capitan général Morosini tenta d'enlever le groupe central du fronton de l'opisthodome, c'est-à-dire Neptune, Minerve avec son char, Érichthonius et la Victoire ; mais l'opération fut conduite avec tant de maladresse que les statues tombèrent et se brisèrent sur le rocher de l'Acropole[6]. Il ne reste de ces figures que des fragments parmi lesquels, pour des raisons que je dirai tout à l'heure, je ne range pas le torse qu'on a pris, à tort je le crois, pour le torse de la Victoire Aptère. On possède à Londres un morceau du Neptune, d'une puissance et d'une perfection d'exécution admirables ; il représente les épaules et le haut de la poitrine. Cette poitrine du dieu des mers rappelle que cette partie était chez ce dieu d'une beauté caractéristique ; ainsi du moins l'affirmaient les poëtes : Homère donne à

1. Visconti, Mémoire cité, p. 17.
2. *Antiq. of Ath.*, vol. II, ch. I, pl. IX.
3. O. Müller, *op. cit.*, p. 88.
4. *Ibid.*
5. Voir la vignette placée en tête de l'article.
6. *Athènes aux* XV^e^, XVI^e^ *et* XVII^e^ *siècles*, par M. de Laborde, t. II, p. 224.

Agamemnon *la tête et les yeux de Jupiter, la ceinture de Mars et la poitrine de Neptune*[1]. Ce fragment donne une haute idée de la beauté de la statue que les premiers voyageurs, sans doute à cause de la majesté qui s'y révélait, avaient prise pour une figure de Jupiter. Quatremère de Quincy a été le premier à y reconnaître Neptune. Le Neptune du Parthénon avait, d'après le calcul de Visconti[2], environ douze pieds anglais de hauteur. C'est ce même Neptune, qui, après la chute des statues dont Morosini avait voulu dépouiller le Parthénon, demeura longtemps les jambes en l'air, à demi enterré dans la masse des décombres, et dont les Turcs, scandalisés de l'indécence de cette posture, rompirent les jambes pour en faire de la chaux[3].

De la Minerve on a deux fragments. Le fragment drapé, qui est un morceau du torse, est remarquable par les trous creusés pour fixer les serpents de bronze qui formaient sans doute la bordure de l'égide et le masque de Gorgone de même métal qui en occupait le centre[4]. Des traces analogues se font voir dans le fragment de tête de la même statue que lord Elgin a ramassé sur le plan inférieur du fronton : un sillon tracé sur le contour du front montre que la tête de Minerve a dû porter un casque, et l'orbite des yeux est creusé pour recevoir des prunelles d'une matière différente, soit bronze, soit pierre brillante[5]. Il ne reste des deux chevaux que de menus débris que l'on conserve à Athènes dans une citerne, au-dessous du Parthénon, et le souvenir de l'admiration qu'ils ont inspirée. Après les majestueuses figures des divinités en lutte l'une contre l'autre, ce qui frappait et attirait le plus les regards, c'étaient les chevaux et leur vie prodigieuse : le Grec de Nauplie à qui, par une lettre insérée dans la *Turco-Græcia* de Martin Kraus[6], l'Europe savante dut les premières nouvelles d'Athènes après des siècles de barbarie, n'avait même vu que ces chevaux placés au-dessus de la grande porte de l'*église*, et qui, tant était grande l'expression de vie et de férocité que l'artiste avait

1. *Iliade*, ch. II, p. 477; στίφρον δέ Ποσειδάωνι.

2. Mémoire cité, p. 46.

3. O. Müller, *de Phid. vit et op.*, p. 92, d'après Fauvel. — Le fragment du torse de Neptune porte, au Musée britannique, le n° 103.

4. Mus. brit., n° 102.

5. Sur les ornements de métal dans les statues des frontons, voyez les indications données par sir John Ellis, *Elgin marbles*, t. II, p. 8, 14, 24, 26, et aussi Visconti, Beulé, etc.

6. Publiée à Basle, sous le nom de Martinus Crusius, en 1854. La lettre de Théodore Zygomalas est au liv. VIII, ch. x. Voyez aussi l'ouvrage de M. de Laborde (*Athènes aux* XV^e^, XVI^e^ *et* XVII^e^ *siècles*) où cette lettre est citée et traduite, t. I, p. 55 et suiv.

su leur donner, lui avaient paru, comme les chevaux de Diomède, *avides de chair humaine*.

Le torse d'Érichthonius, bien qu'il ait beaucoup souffert, se distingue encore par la grandeur et la noblesse du style[1]. Dans le dessin de Carrey, ce personnage est placé à l'arrière plan, entre Minerve et la Victoire, la tête tournée vers celle-ci; la partie inférieure de la figure est cachée par le char sur lequel la Victoire est assise. On a attribué à cette statue de la Victoire Aptère un beau fragment de statue drapée qui est au Musée britannique[2]. Mais, si l'on examine bien ce morceau, en le comparant à la figure de la Victoire du dessin de Carrey, on trouvera qu'il ne s'y rapporte point. En effet, dans le dessin, ainsi qu'O. Müller l'a fort bien remarqué, la Victoire porte en avant le bras gauche et retire le bras droit, elle élève la cuisse gauche de manière à former un angle avec le tronc du corps. Il n'en est pas de même du fragment du Musée britannique. On peut y voir, adhérentes encore au tronc, une partie du bras gauche et une très-petite portion de la cuisse gauche; on se convaincra, en les examinant, que le bras gauche ne faisait point le mouvement indiqué par Carrey, mais un mouvement en arrière. Quant à la cuisse gauche, elle est très-légèrement soulevée; la droite, à en juger par le mouvement qu'on voit dans la partie postérieure de la figure, doit l'avoir été davantage. Rien de tout cela ne convient à la Victoire du dessin; mais, au contraire, tout se rapporte parfaitement à la figure d'Amphitrite qu'on voit assise à la gauche de Neptune. Et ici j'ai à citer, outre l'autorité de Müller, celle de Quatremère de Quincy : « Il suffit, dit-il, de regarder le fragment du côté où le dessin de Nointel nous montre Amphitrite, pour reconnaître l'identité de la pose, du mouvement, de l'ajustement et même de la draperie, qui, vers le haut de la cuisse gauche, se trouve fendue et laissait voir, selon le témoignage irrécusable du dessin, le nu de la cuisse et de la jambe, goût de draperie très-conforme au caractère d'une déesse marine[3]. »

C'est ici le lieu de parler de deux têtes qu'on regarde comme provenant du fronton occidental et qui justifient cette attribution par le caractère et la beauté du style. L'une et l'autre ont été reproduites par la photographie pour le précieux ouvrage de M. de Laborde, *Athènes aux* XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ *et siècles*[4]. La découverte de la première est due à M. Charles Lenormant, qui la trouva, en juillet 1846, dans une cave de

1. Mus. brit., n° 100.
2. N° 105.
3. *Lettres à Canova*, p. 85, 86.
4. T. I, p. 157, et t. II, p. 228.

la Bibliothèque royale où elle gisait ignorée, et qui reconnut aussitôt, dans cette tête mutilée et fruste, le grand style de l'école de Phidias[1]. C'est, suivant M. Lenormant, la tête de la première statue qu'on voyait debout à la gauche de Neptune, de celle que j'ai nommée, avec O. Müller, Thétis. M. Lenormant lui donne le nom de Leucothée. Le nez a été brisé. Cette tête est figurée avec la statue dans le dessin de Carrey, et a probablement fait partie de la collection du marquis de Nointel; on ignore comment elle est venue à la Bibliothèque.

L'autre tête est la propriété de M. le comte de Laborde, l'infatigable et érudit archéologue, qui raconte dans son livre sur Athènes comment il l'a achetée de M. Weber, antiquaire allemand établi à Venise. Elle a appartenu autrefois à San-Gallo, le secrétaire de Morosini. L'histoire de ce fragment est des plus curieuses[2], et montre par quels périls peuvent passer ces précieuses reliques de l'art qui font l'objet de notre piété esthétique, avant d'arriver aux mains savantes et fidèles qui ne les laisseront plus s'égarer. Cette tête, d'un grand caractère, si j'en juge d'après la photographie, avait été déjà gravée dans un ouvrage de Müller[3], qui la regardait comme provenant du Parthénon, mais sans la rapporter à aucune figure particulière. M. de Laborde et M. Beulé en font la tête de la Victoire Aptère.

Un fragment de figure drapée a été reconnu par Quatremère pour appartenir à la femme assise qui porte, dans le dessin de Carrey, une jeune fille nue sur ses genoux[4]; c'est notre Dioné. Il existe quelques autres fragments à Londres parmi les marbres d'Elgin. Athènes possède d'autres débris plus considérables. La figure d'Halirrhotius a été retrouvée telle que le dessin de Carrey la représente, à la tête près qui a disparu. M. Beulé l'a vue dans l'intérieur du Parthénon[5]. « Un boulet vénitien, dit l'auteur de l'*Acropole d'Athènes*, a probablement fait éclater l'Euryte. Je ne puis m'expliquer autrement la coupe horizontale, qui n'a laissé à sa place que la partie inférieure de cette statue. En montant sur le fronton même, on admirait autour des flancs des plis d'une extrême délicatesse[6]. »

Ainsi a été brisée et dispersée l'œuvre... dirons-nous de Phidias?

1. Voyez l'histoire de cette tête dans M. de Laborde, *loc. cit.*, ainsi que les objections produites par M. Raoul Rochette, *Journal des savants*, année 1851, p. 263.
2. *Athènes aux XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, t. II, p. 228 et suiv., la note.
3. *Denkmäler der alten Kunst*, pl. XXVII, n° 122.
4. *Lettres à Canova*, p. 86.
5. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 92.
6. *Ibid.*

C'est la question que M. Beulé nous invite à examiner avec lui. Il ne s'agit pas de la conception, ni de la disposition générale, qui appartiennent certainement au maître, mais de la part que le maître lui-même peut avoir eue dans l'exécution. La beauté du fronton oriental, la grandeur et la simplicité du style, l'unité si admirable de la composition, l'habile ordonnance et la perfection savante de toutes ses parties, la vie idéale des figures, nous ont fait prononcer un nom qui est le nom souverain de la sculpture. Ce n'était qu'une hypothèse; mais si le nom de Phidias est, dans l'histoire de l'art, inséparablement uni à l'idée du beau suprême, jamais hypothèse ne s'est offerte avec plus d'autorité intrinsèque, au défaut des témoignages historiques. Faut-il répéter la même conjecture à propos des statues du fronton occidental, ou bien y a-t-il des raisons de les attribuer à une autre main presque aussi habile, mais moins inspirée et animée par un génie moins puissant, comme serait celle de l'élève le plus illustre du chef de l'école d'Athènes?

Il est évident que la part qu'il est permis d'attribuer à Phidias lui-même dans l'exécution des sculptures du Parthénon doit être assez restreinte. S'il est certain que le chef de l'école d'Athènes n'a pas dédaigné, quoi qu'on ait dit, de sculpter le marbre [1], bien que l'immense renommée de ses colosses d'or et d'ivoire ait nui à sa gloire de sculpteur et de statuaire, c'est-à-dire, suivant le langage ancien, de sculpture en marbre et en bronze; s'il est assez raisonnable de penser qu'il a pu travailler lui-même à une partie de la décoration du Parthénon qu'on sait par l'histoire avoir été confiée à sa direction, la renommée de ce nom glorieux ne doit pas cependant nous entraîner à faire du maître athénien un géant aux cent bras de la sculpture, accomplissant à lui seul plus de travaux qu'un homme, même doué d'une activité prodigieuse, n'en saurait exécuter. La décoration du Parthénon offre d'ailleurs des traces, non-seulement de mains, mais d'écoles différentes. Peut-on cependant distinguer deux styles dans les statues des frontons, et l'état même de ces statues permet-il d'y reconnaître la main de deux maîtres? Ici se présentent les remarques délicates et ingénieuses de M. Beulé sur l'observation de certaines lois de perspective dans le fronton oriental, dont il a été question dans l'article précédent. J'ai dit que les mêmes règles n'avaient pas été pratiquées dans le fronton occidental. Ces remarques et un passage de Tzetzès ont servi de base au système qui attribue à Alca-

1. Voyez sur ce sujet les réflexions de Visconti (*Mémoire cité*, p. 3), d'O. Müller (*De Phid. vit. et op.*, p. 46, 47). M. Beulé (*Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 96) semble incliner vers l'avis contraire. Voy. aussi le texte de Pline (*Nat. Hist.*, XXXVI, 4).

mène les figures de ce dernier fronton, en laissant à Phidias les statues du fronton de la façade principale.

Tzetzès raconte en effet, dans ses *Chiliades*, que, Phidias et Alcamène ayant été chargés de faire deux statues de Minerve destinées à être placées au-dessus de colonnes très-élevées [1], Alcamène, *qui n'avait pas, comme Phidias, étudié la perspective et la géométrie*, « donna à la déesse des formes délicates et féminines. Phidias, au contraire, la représenta les lèvres ouvertes, les narines relevées, calculant l'effet pour la hauteur qu'elle devait occuper. Le jour de l'exposition publique, Alcamène plut et Phidias faillit être lapidé. Lorsqu'au contraire les deux statues furent en place, l'éloge de Phidias était dans toutes les bouches; Alcamène, au contraire, et son ouvrage, ne furent plus qu'un objet de risée [2]. »

Pour M. Beulé, les colonnes dont il s'agit sont celles du Parthénon surmontées de l'entablement; les deux Minerves sont celles du fronton oriental et celle du fronton occidental. Ces deux figures sont malheureusement perdues, et il nous est impossible de vérifier les assertions, d'ailleurs sans doute fort exagérées, de Tzetzès, sur le caractère de ces statues rivales. Mais on peut comparer entre elles les figures qui nous restent et s'assurer si elles justifient l'hypothèse de M. Beulé, présentée d'ailleurs avec une réserve très-louable dans un archéologue.

J'ai fait remarquer, à propos du Bacchus et du groupe des divinités marines dans le fronton de la façade, comment le sculpteur avait disposé ces figures pour le point d'où elles devaient être regardées. M. Beulé a fait quelques autres remarques qui me paraissent justes. Sans doute les mutilations du corps du Soleil et de celui de la Lune, qui étaient coupés par le milieu, ces mutilations, vues autrement qu'à distance, auraient pu paraître étranges; mais, à la place qu'occupaient les figures, elles produisaient un effet merveilleux. Le brusque mouvement de la figure d'Iris devait prendre de loin un grand caractère. Les chevaux du Soleil n'étaient point de front, mais sur une ligne oblique, de façon à faire distinguer d'en bas chaque tête. Ceux de la Lune avaient *ces lèvres ouvertes, ces narines dilatées et relevées* dont parle Tzetzès, « qui devaient, dit M. Beulé, faire saisir, malgré la distance, l'apparence et comme le souffle de la vie [3]. »

1. Ἐπὶ κιόνων ὑψηλῶν. Pausanias (II, 17) se sert d'expressions analogues en parlant des sculptures du fameux temple de Junon, près de Mycènes.

2. J'emprunte la traduction de M. Beulé, qui a aussi reproduit le texte (*Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 100).

3. *Ibid.*, p. 108.

Rien de pareil dans le fronton de l'opisthodome. L'artiste ne s'y est pas senti la hardiesse de traiter chaque partie en vue de l'ensemble, en sacrifiant ce qui était inutile et en dirigeant toute son attention, tout son art vers l'effet à produire, les conditions de l'œuvre étant données. Il n'appartient sans doute qu'à un génie puissant et grandiose d'avoir cette intrépidité de parti pris qui va droit au but, qui ne s'arrête au détail qu'autant qu'il est nécessaire pour l'effet général. Michel-Ange avait aussi ce sentiment de l'ensemble en sculpture : ses statues ne sont que des fragments de grandes compositions qui s'agitaient dans son cerveau et qu'il n'a pas toujours réalisées. Dans le fronton de l'opisthodome, il semble que l'artiste, au lieu d'innover avec audace, comme son rival du fronton de la façade principale, se soit contenté de suivre la tradition en donnant à chaque figure toute la perfection dont il était capable. Ses statues gagnent à être vues de près et séparément, tandis que celles du fronton de la façade principale gagneraient, au contraire, à être replacées au lieu pour lequel elles ont été faites. C'est là seulement qu'elles prenaient toute leur valeur dans la riche harmonie de la décoration imaginée par Phidias en l'honneur de Minerve.

Si l'on compare la pose de l'Ilissus avec celle du Bacchus, on voit que cette dernière figure est élevée de telle façon qu'elle a dû se montrer au spectateur en dépit de la saillie de la corniche, tandis que l'autre a dû être cachée en partie. Même remarque de M. Beulé pour la Circé et pour l'Euryte. On ne pouvait voir d'en bas qu'une partie de l'Euryte, comme le prouve le fragment resté à son ancienne place[1]. Au contraire, la figure de Circé reposait sur un soubassement qui la portait à la hauteur nécessaire pour qu'elle apparût complète. M. Beulé nous assure que d'en bas il est difficile de comprendre la pose du Cécrops resté sur le fronton, et il a dû, pour s'en rendre compte, monter au sommet du temple[2]. On ne voit point au fronton occidental de figures coupées à mi-corps. Les têtes qui sont à Paris et qui proviennent de ce fronton n'offrent rien qu'on puisse dire calculé en vue de la perspective; mais leur beauté appartient à la tradition la plus pure de l'art hellénique[3].

En attribuant à Phidias le fronton oriental, M. Beulé ne pense pas cependant qu'il ait lui-même mis la main aux statues; mais il croit qu'Agoracrite, le disciple le plus cher et le plus soumis de Phidias, a pu les exécuter d'après ses dessins et sous sa direction immédiate. Sans

1. *Acrop. d'Ath.*, t. II, p. 109.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

doute il n'est pas nécessaire, pour qu'une œuvre de sculpture soit réputée d'un maître, qu'il en ait lui-même sculpté toutes les parties, et Phidias a pu abandonner à ses élèves, à Agoracrite si l'on veut, la plus grande part du travail; mais on a de la peine à renoncer à retrouver la main du maître lui-même dans ces figures du Bacchus et des divinités marines auxquelles rien n'est comparable dans l'art de la sculpture. Quant à Alcamène, plus indépendant du maître qu'Agoracrite, il a pu traiter avec une certaine liberté le sujet donné par Phidias et ne se conformer qu'autant qu'il était nécessaire au plan général de la décoration de l'édifice. L'exécution du fronton occidental doit sans doute lui appartenir tout entière, si l'on admet que ce fronton soit de lui; car il n'est nulle part question, pour lui, comme pour Agoracrite, d'une communauté de travaux avec le maître. J'ai dit jusqu'à quel point de perfection cette exécution était portée dans la statue de l'Ilissus; c'est un prodige de douceur et de finesse qui charme tous ceux qui le contemplent. Certes une telle perfection pouvait ravir les Athéniens et justifier jusqu'à un certain point la méprise que Tzetzès leur attribue au sujet des deux Minerves.

LOUIS DE RONCHAUD.

LE MUSÉE D'ANVERS

Les grandes écoles de peinture ne sauraient être bien appréciées que dans les pays qui les ont produites. C'est à Venise qu'il faut admirer Titien, à Madrid Velazquez, à Amsterdam Rembrandt, à Anvers Rubens.

Pendant que la ville d'Anvers accumulait dans son musée les chefs-d'œuvre de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens et des autres maîtres du XVII^e^ siècle, un fervent amateur des écoles primitives, le chevalier Florent Van Ertborn, recueillait les maîtres des XV^e^ et XVI^e^ siècles, et en 1840 sa collection passait au musée d'Anvers par legs testamentaire.

Il se trouve donc que le musée d'Anvers possède une série complète des écoles flamandes, depuis leur origine jusqu'à leur décadence, depuis les Van Eyck jusqu'aux imitateurs posthumes de Rubens et de Teniers.

Un legs récent[1] fait par mademoiselle Van den Ecke Baut, des acquisitions aux ventes du roi Guillaume II et de M. Van den Schrieck[2], ont encore enrichi cette galerie justement célèbre en Europe.

Parmi les Flamands s'entremêlent plusieurs Hollandais, depuis Dirk Stuerbout jusqu'à Rembrandt et Jan Steen; mais de l'école allemande, presque rien; quelques sujets religieux de l'école italienne primitive; quelques portraits de l'ancienne école française; point d'Espagnols. On voit que le musée d'Anvers est presque exclusivement consacré aux écoles successives qui ont illustré durant trois siècles la partie méridionale des Pays-Bas.

Quand on se promène dans ces vastes salles, bien éclairées par une lumière d'en haut, c'est surtout Rubens qui attire et qui domine. Il convient pourtant de suivre l'ordre chronologique, si l'on veut étudier l'ensemble de l'école flamande, pénétrer ses caractères distinctifs, s'expliquer ses fortunes diverses. Son histoire d'ailleurs se divise naturellement en trois périodes : — première époque, les Van Eyck, leurs disciples et leurs

1. Un de nos collaborateurs, M. Émile Leclercq, de Bruxelles, en a parlé dans la *Gazette des Beaux-Arts,* livraison de janvier 1861, t. IX, p. 42.

2. M. Émile Leclercq a aussi rendu compte de la vente Van den Schrieck, à Louvain, dans la livraison de mai, t. X, p. 279.

continuateurs; — seconde époque, où l'influence italienne dénature le style autochthone, et où Quentin Massys presque seul, conservant son originalité, sert de trait d'union entre le XV^e^ siècle et le XVII^e^; — troisième époque, Rubens, ses élèves et ses imitateurs.

Après cette brillante série viendront à part les Hollandais; puis, en un dernier paragraphe, les rares exemplaires des écoles étrangères aux Pays-Bas.

I

ÉCOLES FLAMANDES

I. XV^e^ SIECLE. — LES VAN EYCK ET LEURS CONTINUATEURS. — L'histoire de cette école primitive, qui rayonna dans tout le Nord, comme l'école du Giotto dans le Midi, est encore à faire, bien qu'elle ait été ébauchée avec perspicacité par les érudits de l'Allemagne, de la France et de la Belgique. Mais la biographie exacte des peintres n'est-elle pas presque indispensable pour reconnaître leurs œuvres et pour constater la certitude des attributions? Et voilà qu'en ces derniers temps on a découvert des documents tout neufs, concernant la plupart de ces artistes. On se trompait sur la date de la mort de Jan Van Eyck; on ne savait presque rien de Rogier Van der Weyden; on avait fait un beau roman sur Memling; on attribuait à Van Eyck des tableaux de Rogier, à Memling des tableaux de Stuerbout. Ces erreurs et ces confusions commencent à être rectifiées, et la lumière apparaît enfin sur ces personnalités glorieuses.

Sans doute c'est à Saint-Bavon de Gand, où sont conservés le panneau central et les trois compartiments supérieurs de l'Agneau mystique, c'est au musée de Berlin, qui en possède les grands volets avec six compartiments et leurs revers, c'est au musée de Bruxelles, qui vient d'en acquérir les deux volets supérieurs, l'Adam et l'Ève[1], cachés depuis près d'un siècle à l'évêché de Gand, qu'on peut complétement juger le génie des deux Van Eyck sur leur chef-d'œuvre. L'Académie de Bruges, la National Gallery de Londres et quelques autres musées offrent encore des productions authentiques, superbes et bien curieuses, de Jan, qui survécut quinze ans à son frère Hubert. Le musée d'Anvers, cependant, a le bonheur de posséder une petite pièce incomparable, un dessin exquis, à la plume et au pinceau, sur un fond légèrement teinté : la Sainte Barbe.

1. Voir encore un article de M. Émile Leclercq sur l'Adam et l'Ève des Van Eyck, livraison de juin, t. X, p. 283.

Quelle finesse dans les détails de l'architecture, dans les lointains du paysage, dans le dessin des figurines éparses aux derniers plans! Quelle grandeur naïve dans la sainte, chastement drapée d'une longue robe à plis anguleux! Ce petit bijou, gravé par Cornelis Van Noorde, en 1769, appartenait alors aux célèbres imprimeurs Enschede, de Haarlem; il passa, en 1786, dans la collection de Ploos Van Amstel, d'Amsterdam, et il fut acheté à sa vente par M. Oyen, dont la veuve le céda, en 1828, à M. Van Ertborn.

Une autre petite merveille de Jan Van Eyck, une Madone avec l'Enfant, porte sur la bordure l'inscription suivante : ALS IXH XAN (*als ik kan*, comme je puis, qui est la devise de Jan), IOHES DE EYCH ME FECIT. COMPLEVIT AÑO 1439. La même devise se trouve aussi sur le portrait de la femme de Jan, peint en la même année 1439 et conservé à l'Académie de Bruges. Une Madone, presque semblable, mais plus grande, provenant de la galerie de Guillaume II et appartenant aujourd'hui à M. Beresford Hope, a été exposée à l'exhibition de Manchester en 1857.

Le troisième Jan Van Eyck du musée d'Anvers est une répétition du fameux tableau de l'Académie de Bruges, peint en 1436, Madone avec l'enfant Jésus, entre saint George et saint Donatien. Le donateur agenouillé devant la Vierge, le chanoine de Pala (Van der Paele?), a donné son nom au tableau. Répétition ou vieille copie, cette peinture du musée d'Anvers n'est pas si belle que celle du musée de Bruges. L'une et l'autre ornaient jadis la même église à Bruges, Saint-Donatien.

A Hubert lui-même on attribue un diptyque avec une Vierge allaitant le petit Jésus, sur le panneau de droite, et les donateurs sur le panneau de gauche. Mais le style et l'exécution accusent une époque postérieure à la première moitié du XV^e^ siècle.

L'attribution à Christophsen d'un Saint Jérôme agenouillé au milieu d'un paysage n'est pas non plus bien justifiée. Peter Christophsen, qui a peint de 1417 à 1452, doit avoir été élève de Hubert Van Eyck. Quelques-uns de ses tableaux sont conservés aux musées de Berlin et de Francfort, à Cologne, et dans la collection du prince Albert, à Kensington.

Josse de Gand a aussi travaillé avec Hubert Van Eyck, — probablement, car sa biographie est très-incomplète. Il a visité l'Italie et il y a laissé plusieurs compositions importantes, notamment à Urbino. Sa Nativité du musée d'Anvers est d'un beau sentiment, mais peut-être le dessin des figures n'a-t-il pas la fermeté particulière aux disciples directs des Van Eyck. Tout en admirant cette noble et savante peinture, on peut douter qu'elle soit du grand maestro Giusto da Guanto, comme le nommaient les Italiens.

Si Gerard Van der Meire s'est formé dans l'atelier des Van Eyck, on n'en est pas sûr. Il était lui-même d'une ancienne famille d'artistes établie à Gand, et il ne fut reçu maître dans la guilde de cette ville qu'en 1452. On voit de lui, à Saint-Bavon, un grand et terrible Calvaire. Ses sept tableaux, conservés au musée d'Anvers, proviennent d'une église de Hoogstraeten. C'est d'abord un triptyque avec le Portement de la croix et pour volets la Présentation au temple et Jésus parmi les docteurs; puis un diptyque, la Mater dolorosa d'un côté et la donatrice de l'autre; puis, un Christ en croix et un Christ au tombeau. Le caractère en est triste et l'exécution un peu maigre.

Ah! voici un tableau bien précieux de l'artiste qui importa en Italie les pratiques nouvelles des Van Eyck, un Calvaire, sur panneau large de 42 centimètres seulement, avec cette signature en lettres microscopiques : 1475. *Antonellus Messaneus me o°* (oleo?) *pinxt.* A la précision minutieuse de l'ancienne école flamande s'ajoute le caractère grandiose et tourmenté des maîtres italiens. On y sent un compatriote et un contemporain des Bellini, et presque un précurseur de Michel-Ange, dans les contorsions des suppliciés attachés à des troncs d'arbres.

Antonello de Messine est aussi l'auteur d'un superbe portrait d'homme en buste et tenant à la main une médaille de Néron. On dit que c'est le portrait du graveur Vittore Pisani, ou peut-être d'Antonello lui-même. Il vient de la vente du baron Denon, qui l'avait fait graver. Il a été gravé aussi dans l'ouvrage anglais de Dibdin. La physionomie est extrêmement énergique et la couleur aussi forte que dans une peinture de Giorgione.

Si le Calvaire d'Antonello est une des raretés du musée d'Anvers, les Sept Sacrements de Rogier Van der Weyden le vieux ont encore une importance bien supérieure. C'est le type même du grand maître, le chef-d'œuvre qui représente le mieux sa manière, et d'après lequel on peut le reconnaître et authentiquer ses autres productions.

Ce triptyque fut acheté par M. Van Ertborn à Dijon, en 1826, aux héritiers du dernier président du parlement de Bourgogne. Il porte les armoiries de l'évêché de Tournay, et il est probable qu'il fut donné par Jean Chevrot, évêque de Tournay de 1437 à 1460, à quelque église de cette ville ou du diocèse. Le panneau principal a 2 mètres de haut sur 97 centimètres de large; les volets ont 1 mètre 20 sur 63.

Le sujet demande explication, même quand on a l'image devant les yeux. Au centre est symbolisé le sacrement de l'Eucharistie. Le divin sacrifice que le prêtre célèbre devant l'autel est dramatisé en avant par le fait même de la crucifixion. Quelle douleur dans l'attitude et l'expres-

sion de la Vierge, de la Madeleine et des saintes femmes ! Rogier est surtout un peintre expressif. Les six autres sacrements sont traduits par des groupes distincts sur les volets : à gauche, relativement au spectateur, le Baptême, la Confirmation, la Confession ; à droite, l'Extrême-Onction, le Mariage, l'Ordination. Au-dessus de chaque groupe plane un ange portant une banderole et vêtu d'une longue robe à couleur symbolique. Ces anges si délicats, jetés en l'air comme des oiseaux qui volent, ont une élégance particulière dans les tableaux de Rogier, bien qu'il les ait empruntés aux Van Eyck, qui semblent les tenir de l'école de Cologne, car on les rencontre presque pareils dans les tableaux de meister Wilhelm et de meister Stephan.

Les détails de l'architecture et de la sculpture qui ornent la nef centrale, les figurines des plans reculés, tout est peint avec une finesse correcte et s'harmonise dans l'ensemble. Les têtes principales dans le groupe qui pleure le Christ sont animées d'une passion extrêmement dramatique ; ailleurs, par exemple dans le groupe de l'Extrême-Onction, elles ont une pieuse sérénité ; partout elles sont marquées d'une individualité dont on garde le souvenir.

La petite Annonciation, aujourd'hui restituée à Rogier, après avoir été longtemps attribuée à Memling, est une peinture exquise, claire et subtile comme les tendres miniatures qu'on admire dans les beaux manuscrits du moyen âge.

Le vigoureux praticien, le coloriste profond, se retrouve dans le portrait du duc de Bourgogne, Philippe le Bon, avec ses cheveux noirs et plats, coupés ras autour du front. Ce petit chef-d'œuvre a appartenu au fils aîné de Colbert. Il a été gravé dans la suite de portraits des ducs et duchesses de Bourgogne.

Un triptyque avec une cinquantaine de personnages, un petit tableau d'oratoire, un portrait historique ! — On peut comprendre, d'après ces trois peintures, quel grand artiste fut ce *Rogerius Gallicus*, ce *Rogel Flandresco*, si estimé en Italie, où il paraît avoir résidé un certain temps.

Memling ! Quel malheur pour les conteurs romantiques que cet intéressant militaire, recueilli par les sœurs de l'hôpital Saint-Jean, soit devenu tout à coup un simple bourgeois de Bruges ! Les Anglais sont cruels ! C'est un Anglais établi à Bruges, M. James Weale, qui vient de découvrir ces documents prosaïques : Hans Memling avait pignon sur rue et il prêtait même de l'argent à la ville ; il était marié et il avait trois enfants, Hannekin, Nielkin et Claykin (diminutifs de Jean, Pétronille et Nicolas), lorsque sa femme Anne mourut en 1487. Lui-même est mort

en 1495, et non en 1499, date accréditée jusqu'ici. Après sa mort, celui de ses garçons qui portait le même prénom que lui, Hans ou Jan, semble avoir peint aussi des portraits. Voilà en substance ce qui résulte de positif des trouvailles de M. Weale dans les archives de Bruges. Mais par quelle chance l'hôpital Saint-Jean se trouve-t-il donc avoir accaparé les principales œuvres de ce bourgeois incomparable? La légende, du moins, expliquait pourquoi la Châsse de sainte Ursule était là, en reconnaissance des soins donnés au soldat blessé dans les batailles de Charles le Téméraire. Et comment croire maintenant à l'authenticité du portrait de l'artiste, dont la tête effarée s'encadre dans une fenêtre de l'étable où les Mages adorent le petit Jésus?

Au musée d'Anvers, Memling n'a que deux tableaux, le portrait d'un membre de la famille de Croy, les mains jointes, tenant un chapelet, et le portrait d'un chanoine régulier de l'ordre de Saint-Norbert, en costume blanc: deux peintures merveilleuses, autant par la perfection du modelé que par la profondeur du sentiment. Autrefois, on lui attribuait encore un double diptyque, provenant de l'abbaye des Dunes, près de Bruges, et représentant une petite Madone, debout au milieu d'une église ogivale, un Christ bénissant, debout sur un globe, le portrait d'un abbé de l'ordre de Cîteaux, agenouillé devant un prie-Dieu, et le portrait d'un abbé des Dunes, Robert de Clercq, également agenouillé. Or, sur les deux portraits est un monogramme CH (l'H posé sur le C), et Robert de Clercq ne fut abbé des Dunes que de 1519 à 1557. De plus, sur le socle au-dessous du *Salvator mundi*, est la date 1499. Tout cela ne saurait s'appliquer à Memling. Peut-être ces quatre peintures réunies sur deux volets à revers ne sont-elles pas d'une seule main, et, en effet, la Madone et le Christ semblent antérieurs aux deux portraits marqués du même monogramme. Quoi qu'il en soit, ce sont des œuvres de premier ordre, et assurément la délicieuse petite Vierge tenant son Jésus est digne de Memling.

Van Eyck, Van der Weyden et Memling ont de certains caractères qui leur sont communs à tous trois, et qui constituent le fond même de l'art flamand : la naïveté et la sincérité, aussi bien dans la pensée que dans la forme. Quelle que soit la gravité des sujets qu'ils traitent, ils conservent toujours le naturel et ne s'égarent point dans des idéalités fantastiques. Une raison sereine préside toujours à leurs compositions, même quand ils rassemblent les élus des siècles autour d'un agneau, ou quand ils célèbrent les mystérieux sacrements, ou quand ils marient la blonde Catherine avec un enfant qui lui met une bague au doigt. — Ils tiennent toujours à la terre, même quand ils montent au ciel.

Tous trois ont un égal respect pour tout ce qui existe dans l'univers, et ils accordent à tout une attention scrupuleuse, au paysage avec ses mille accidents, au brin d'herbe comme à la branche de rosier ou aux ramures du chêne, à l'oiseau comme au lion, à la chaumière comme à l'architecture la plus ciselée. Jusqu'à l'extrémité de leurs fonds, successivement on découvre des détails prodigieux, après qu'on a été frappé de l'ensemble. Tel petit personnage perdu à l'horizon paraît grand comme nature, et il ne lui manquerait rien pour poser au premier plan. Dans un des Memling de l'hôpital Saint-Jean, il y a, bien loin, près d'une porte de ville, un petit cavalier sur cheval blanc, gros comme une fourmi, et qui ferait à merveille une statue monumentale sur un arc de triomphe.

Cette espèce de panthéisme, — de naturalisme, de réalisme, si l'on veut, — demeurera jusqu'à la fin un des caractères saillants des écoles flamande et hollandaise. Toutes les classes du peuple, toutes les particularités de la vie domestique, toutes les manifestations de la nature y seront acceptées et glorifiées.

Mais, dans la trinité Van Eyck-Van der Weyden-Memling, chaque personne a aussi ses qualités qui lui sont propres et qui la différencient des deux autres.

Van Eyck est robuste, entier dans sa création, tout d'une pièce; ses formes sont amples, taillées en bloc; ses lignes presque inflexibles ne se brisent que carrément. Il a une majesté solide et, si l'on peut dire, archaïque. Dans le tableau du Chanoine de Pala, sa Madone, impassible, assise entre les deux puissances de la terre, le prêtre et le guerrier, l'homme mitré d'or et l'homme bardé de fer, — on ne la déplacerait pas aisément de la haute chaire où elle semble trôner pour l'éternité. Dans le tableau de l'Agneau mystique, comme ses personnages du premier plan, docteurs et Pères de l'Église, ont une stature simple et superbe, sous leurs vastes draperies qui tombent droit! Les Florentins primitifs ni le sombre Albrecht Dürer n'ont pas créé de figures plus grandioses. Dans ses types de têtes, Van Eyck a la même sévérité que dans la tournure générale de son dessin. Les visages sont carrés et fermement attachés à un cou roide par une sorte de fanon. Les physionomies contractées sont imposantes jusqu'à la rudesse.

Avec Rogier, les lignes commencent à s'assouplir et même à serpenter dans les grands mouvements de la douleur ou de la passion. Les têtes, plus allongées, s'animent et varient d'expression. Que ses saintes femmes pleurent bien, et comme ses Madeleines trépitent sous le désespoir!

Memling atteint l'élégance. Il a quelque chose du Corrége dans le charme des physionomies, dans la finesse des attaches; il a même du

Parmesan dans la sveltesse de ses figurines, dans leurs désinvoltures parfois un peu hasardées. La sainte Catherine du Mariage mystique, de l'hôpital Saint-Jean, rappelle avec sa petite main délicate le Corrége représentant le même sujet au Louvre. Les têtes de Memling sont d'un ovale parfait, où les traits se desserrent et s'épanouissent. Memling est l'expression raffinée de l'art que Jan Van Eyck avait rêvé, quand il disait modestement dans sa devise : *Als ik kan*, je fais comme je peux.

A Memling finit cette première époque de l'art flamand, comme à Raphaël finit aussi la pure Renaissance italienne. Les continuateurs de Raphaël ne sont plus que des copistes. Pareillement, après Memling, les artistes des Pays-Bas ne savent plus où donner de l'imagination; ils s'en vont regarder de l'autre côté des Alpes, interroger les traditions étrangères, pasticher un style qu'ils ne sauraient jamais s'assimiler et qui contrarie leurs naturelles tendances.

Il y eut encore, au commencement du XVI^e^ siècle, quelques originaux comme Lucas Jacobsz à Leyde et Quentin Massys à Anvers; mais, après eux, tout fut fini pour longtemps, — sauf à recommencer.

Et tout recommença, en effet, au XVII^e^ siècle, avec Rubens et Rembrandt.

II. XVI^e^ SIÈCLE. — QUENTIN MASSYS ET SES CONTEMPORAINS. — Au commencement du seizième siècle, quelques peintres flamands surent se préserver de l'imitation italienne, par exemple, — outre Quentin Massys, — Henri met de Bles, Joachim de Patenier, et après eux le vieux Brvegel, un franc maître qu'on n'estime pas assez haut.

De ce Peter Brvegel le vieux, le musée d'Anvers ne possède aucun tableau, mais il a un bon exemplaire de Henri met de Bles, un Repos en Égypte, authentiqué par la Chouette, marque habituelle du maître, et un fin paysage avec des figurines représentant la Fuite en Égypte, par Joachim de Patenier, qui a signé en toutes lettres.

Pour Massys, c'est au musée d'Anvers seulement qu'on peut avoir une idée de ses puissantes facultés d'artiste. Son chef-d'œuvre est là, l'Ensevelissement du Christ, composition centrale d'un triptyque, offrant sur le volet de gauche la Décollation de saint Jean-Baptiste et sur le volet de droite Saint Jean l'évangéliste dans l'huile bouillante; aux revers des volets figurent deux saints en grisaille.

L'excellent catalogue du musée d'Anvers, après avoir donné quantité de documents sur la biographie de Massys, décrit minutieusement ces grandes peintures et en trace l'historique jusqu'à nos jours. Le triptyque fut commandé à Massys en 1508 par les menuisiers d'Anvers, pour orner l'autel que leur corporation possédait dans l'église Notre-Dame. Le prix

convenu était de 300 florins. Durant les ravages des iconoclastes, on parvint à sauver le précieux tableau, qui, acheté un peu plus tard à la corporation des menuisiers, fut placé en 1589 dans une chapelle de la cathédrale, où il resta sans être remué pendant plus de deux siècles. En 1798, on le sauva encore de la déportation en France. Chance rare, d'avoir échappé aux briseurs d'images et aux conquérants!

Le tableau central est d'un style superbe, avec un dessin allongé et des proportions un peu exagérées, comme chez le Mantegna. Il y a quelque chose de sculptural dans le groupe où les saintes femmes entourent le corps du Christ étendu dans son suaire et soutenu par Nicodème et Joseph d'Arimathie. La douleur de la Madeleine et de la Vierge est profondément exprimée par les attitudes, par les têtes, et jusqu'aux extrémités de ces figures qui ont un certain rapport avec celles de Rogier Van der Weyden. Au fond, le Golgotha et les trois croix, la ville de Jérusalem, des lointains pâles, et, à droite, des rochers où le sépulcre est taillé dans des anfractuosités sombres. Cette nature sauvage et désolée contribue à l'effet dramatique des saintes funérailles.

Sur le volet gauche, grand luxe de décorations dont les détails sont exécutés avec une extrême finesse. La figure de Salomé debout est tournée avec une élégance capricieuse, qui fait songer aux femmes de Memling dans la Châsse de sainte Ursule. N'a-t-on pas supposé que Quentin Massys s'était formé d'après Rogier Van der Weyden, et probablement aussi d'après Memling, qu'il a pu connaître? Il est, en effet, le quatrième anneau de la chaîne qui commence aux Van Eyck.

Le volet droit est remarquable pour l'importance que le peintre a donnée aux deux bourreaux attisant le feu sous la chaudière dans laquelle est agenouillé le martyr. Le catalogue observe que « la rude nature et l'ironie de ces hommes rappellent involontairement Shakespeare. » C'est la réalité brutale, en contraste avec la pieuse résignation du pauvre saint qui brûle dans l'huile bouillante. L'art espagnol eut souvent aussi ces contrastes saisissants, qui, hélas, ne sont point une invention des poëtes, mais un enseigement positif de la vie sociale. Quentin Massys avait cet instinct de la comédie humaine, telle que Shakespeare en Angleterre, Cervantes en Espagne, Molière en France, — pour ne citer que des exemples littéraires, — l'ont comprise et glorieusement écrite. Dans le tableau de l'Ensevelissement, sur le plateau du Calvaire sont assis deux hommes, l'un qui mange, l'autre qui ôte son soulier pour en secouer la poussière. Ils viennent sans doute de travailler au supplice de l'Homme-Dieu. N'est-ce pas là encore un épisode qui a de l'analogie avec la scène des fossoyeurs présentant à Hamlet le crâne du pauvre Yorick?

ENSEVELISSEMENT DU CHRIST

Par Quentin Massys

Quentin Massys pressentit l'art de Shakespeare et l'art de Rembrandt, ce Shakespeare hollandais. Comme dans Homère et dans la Bible, ses conceptions embrassent le haut et le bas de l'humanité, le côté tragique et le côté burlesque. Il a encore quelque parenté avec son contemporain Rabelais, et le vieux Brvegel a été un de ses continuateurs. On peut même dire que, dans ses épisodes familiers accolés à des scènes terribles, dans ses Avares et ses Peseurs d'or, dans ses types de figures populaires, est en germe toute l'école flamande qui, au temps de Teniers et après lui, se consacra aux tableaux de mœurs. Il est absolument dans l'école flamande le pendant de Lucas de Leyde chez les Hollandais, lequel sert de lien entre l'école primitive et la grande école du XVII^e^ siècle.

Le musée d'Anvers possède encore de Quentin Massys une Madeleine, à mi-corps, soulevant le couvercle d'un vase à parfums,—le portrait d'un comptable des anciens droits d'accise à Anvers, — et, en pendants, une Tête de Christ et une Tête de Vierge, grandeur naturelle, peintes avec une délicatesse et une morbidesse extraordinaires, presque sans ombres et dans la plus douce harmonie.

Quentin Massys avait eu plusieurs fils qui suivirent sa profession. Le plus connu est Jan, reçu franc-maître de la guilde de Saint-Luc en 1531, au moment où mourut son père. Ce Jan Massys, qui certainement alla étudier en Italie, cherche le style florentin dans plusieurs de ses œuvres. Anvers a de lui deux tableaux, une Visitation de la Vierge, signée JOANES MASSIIS 1558, et la Guérison de Tobie, avec cinq personnages de grandeur naturelle, signée JOANNES MASSIIS 1564. Au musée du Louvre, une Bethsabée, également avec figures de grandeur naturelle, porte la même signature et la date 1562.

Jan Gossaert, de Maubeuge, plus connu sous le nom de Mabuse, comme on appelait autrefois sa ville natale, est un des premiers artistes du Nord qui se laissèrent influencer par les Italiens. Mais, avant ses voyages outre monts, il avait peint, dans le style traditionnel de son pays, des tableaux très-caractérisés. Tels sont les Quatre Marie revenant du tombeau du Christ et les Juges intègres, qui doivent dater de sa première manière, bien que les cadres portent les armoiries d'Adolphe de Bourgogne, auquel il s'attacha postérieurement à son retour d'Italie. Ces deux peintures peuvent compter parmi les chefs-d'œuvre du musée d'Anvers. Elles ont une religiosité grave, qu'on n'attendrait pas de cet artiste excentrique, représenté par les biographes comme un bouffon et un débauché. Est-il vrai qu'il ait causé indirectement la mort du grand Lucas de Leyde en l'entraînant dans ses orgies? Ce qu'il y a de sûr, c'est

que Dürer, comme il le raconte lui-même, admira beaucoup sa Descente de croix, dans une église de Middelburg.

La manière italianisée de Jan Gossaert a encore une certaine originalité, témoin la magnifique Adoration des mages, signée JENNI GOSSÆRT, appartenant au comte de Carlisle et qui fut exposée à Manchester. Un Ecce Homo du musée d'Anvers, provenant du célèbre cabinet Brentano d'Amsterdam, est signé IOANNES MALBODIVS INVENIT. Il doit aussi avoir été peint dans la seconde période du maître, de même qu'une Madone avec l'Enfant, un portrait de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas sous Charles-Quint, et un autre portrait de femme blonde, coiffée d'une toque rouge. En tout, six Mabuse au musée d'Anvers.

Viennent ensuite les Raphaëls flamands : Bernard Van Orley et son élève Michel Van Coxcyen le jeune. Van Orley eut l'honneur d'être lié avec Raphaël, et Van Coxcyen avec Vasari. C'est eux surtout qui rapportèrent dans les Flandres le style exotique et l'y implantèrent décidément pour tout un siècle. Bernard ne manque pas de délicatesse, mais il est maniéré souvent jusqu'à l'afféterie. Michel a une pratique fort délibérée et il a produit un nombre considérable de grands tableaux, dispersés dans les musées et les églises de la Belgique. Il faut dire aussi qu'il a vécu très-vieux et qu'il travaillait encore à l'âge de quatre-vingt-dix ans!

Le musée d'Anvers a de Bernard Van Orley une Adoration des mages, dont les volets furent peints plus tard par A. de Rycker, un Enfant Jésus, couché sur un coussin de velours, et trois portraits. — De Michel Van Coxcyen : un grand et vigoureux Martyre de saint Sébastien, signé MICHIEL D. COXCYEN ÆTATIS SUÆ 76 FE. 1575, provenant de l'autel du Vieux Serment de l'Arc, à la cathédrale, et dont les volets peints par Ambroise Francken le vieux sont également au musée; — un grand Triomphe du Christ, signé sans date; — et deux volets, Épisodes du martyre de saint George, ayant pour revers un Saint George, qui est le portrait du peintre lui-même, et une Sainte Marguerite, qu'on présume être le portrait de sa première femme.

Un autre ardent propagateur de la Renaissance italienne fut Lambert Susterman, dit Lambert Lombard, de Liége, savant homme, à la fois poëte, philosophe, architecte, graveur, numismate et peintre. Il avait d'abord étudié chez Jan Gossaert, puis il avait couru en Italie demander des leçons à Andrea del Sarto. Il ne marque guère au musée d'Anvers, avec un seul portrait d'homme, en buste; mais son disciple Frans de Vriendt le vieux, dit Frans Floris, y occupe une large place, avec une composition extrêmement fantastique, la Chute des anges rebelles, signée FF. IV. ET. FE. A. 1554. L'audacieux Frans Floris ambitionnait d'égaler

Michel-Ange, tout simplement. Il y a sans doute une énergie extraordinaire dans le dessin et le mouvement de ces groupes démoniaques qui combattent en l'air et tombent en grappes de monstres entremêlés avec des formes humaines; il y a une imagination désordonnée, et si bizarre, que M. Fierlants, qui a photographié quarante tableaux du musée d'Anvers pour le grand ouvrage publié à Bruxelles par la librairie Muquardt, n'a pas risqué la reproduction photographique de cette espèce de chef-d'œuvre !

Frans Floris était assurément un grand dessinateur, et il peint en anatomiste consommé les figures nues, peu familières à ses prédécesseurs. Dans un second tableau, l'Adoration des bergers, avec personnages et animaux de proportion naturelle, il montre également son habileté à peindre les draperies et les accessoires. Un troisième tableau représente son vieil ami Ryckaert Aertsz, déguisé en saint Luc et assis devant un chevalet, près duquel repose le bœuf symbolique, portant au front le blason de la confrérie des peintres; en arrière, un homme broie des couleurs : c'est le portrait de Frans lui-même.

Son élève, Martin de Vos le vieux, tient encore plus de place que lui sur les lambris du musée; il y compte quatre triptyques, dont un a trois mètres et demi de haut, un Calvaire et une Nativité, de deux mètres et demi, un Saint François d'Assise, de même grandeur, avec onze petits tableaux qui l'entouraient dans le chœur de l'église des Récollets, une Tentation de saint Antoine, deux grisailles, etc. Les sujets principaux des triptyques sont le Triomphe du Christ, Saint Thomas touchant les plaies du Christ, le Denier de César, et Saint Luc peignant le portrait de la Vierge, avec l'un des volets peint par Otho Van Veen et l'autre par Martin Pepyn.

Plusieurs de ces tableaux ont des signatures entières, ou des monogrammes, et des dates 1579, 1590, 1601, 1602. Dans tous, on constate le style italien et l'imitation du Tintoret, dont Martin de Vos fut l'élève et l'ami, après qu'il eut quitté son premier maître, Frans Floris.

Parmi ces artistes du XVI^e^ siècle, il ne faut pas oublier Lambert Van Noort, né en Hollande, mais naturalisé Anversois par sa réception dans la bourgeoisie de la ville et dans la guilde de Saint-Luc. C'est pour cette corporation qu'il peignit les sept Sibylles conservées encore au musée, qui possède, de plus, une suite de neuf sujets empruntés à la vie du Christ, depuis la Nativité jusqu'à la Résurrection; ils sont datés de 1655 à 1665; deux ont la signature entière. Ce Lambert Van Noort est le père d'Adam Van Noort, à qui Rubens doit sa première éducation de peintre.

Citons encore, de la même génération à peu près, Gilles Mostaert le

vieux, reçu franc-maître en 1554, auteur d'un Christ en croix, entouré de portraits; — Crispin Van den Broeck, auteur d'un Jugement dernier, signé et daté 1571; — Adrien Key, auteur de plusieurs portraits de la famille De Smidt et d'une Cène, signée et datée 1575; — Gilles Congnet le vieux, auteur d'un portrait du tambour du Vieux Serment de l'Arc, signé et daté 1581; — François Francken le vieux et Ambroise Francken le vieux, tous deux fils de Nicolas Francken d'Herenthals, tous deux élèves du vieux Frans Floris; les tableaux d'Ambroise sont nombreux au musée : vingt compositions (volets compris), avec figures de grandeur naturelle! C'est estimable comme science, mais très-froid et peu attrayant. Nous retrouverons plus tard la seconde lignée de ces Francken.

A présent, puisque nous avons passé les anonymes du XV^e^ siècle, si nous passons aussi ceux du XVI^e^, parmi lesquels, cependant, on pourrait noter tant d'œuvres précieuses, entre autres un superbe triptyque peint en 1588 pour le Métier des forgerons, nous touchons aux maîtres qui enjambent sur le XVII^e^ siècle et qui purent avoir des relations quelconques avec Rubens.

W. BÜRGER.

(*La suite au prochain numéro.*)

DESSINS DE M. INGRES[1]

DEUXIÈME SÉRIE

Sur les murs de la modeste chambre où Girodet-Trioson couchait près de son superbe atelier, deux dessins de M. Ingres étaient fixés : une première pensée pour la *Stratonice* et deux femmes communiant à l'autel[2]. L'admiration que le peintre de la *Révolte du Caire* avait pour les œuvres dessinées de notre grand maître moderne a été tout dernièrement consacrée par le public. Le succès qu'obtint, auprès des artistes et des amateurs, la première exposition des dessins de M. Ingres, avait créé aux personnes qui en avaient eu la pensée l'obligation de compléter cette exhibition. D'autres morceaux ayant donc remplacé les premiers offerts aux regards du public, nous avons à donner la provenance, la destination, l'histoire, en un mot, de ces nouveaux venus. Comme dans notre premier travail, nous diviserons ces dessins en trois classes. Dans la première, nous mettrons les composi-

1. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 257, la profonde appréciation que M. Delaborde a faite des dessins de M. Ingres, ainsi que notre article, p. 343 du même tome.

2. Ce fait curieux nous a été raconté par un témoin oculaire, M. Émile Wattier.

tions et les esquisses se rattachant à des tableaux peints ou projetés; dans la deuxième seront les portraits, et dans la troisième les études sans destination connue.

COMPOSITIONS ET CROQUIS

LA NAISSANCE DES MUSES.

Jupiter est assis sur un trône, au milieu d'un bois de lauriers. Grand par le calme même de son attitude, il assiste à la naissance de ses filles. Mnémosyne, couchée à ses pieds sur un lit, est assistée par Lucine assise auprès d'elle. La déesse met au monde la dernière des Muses qui, par une superbe audace du peintre, naît dans toute la plénitude de la grâce et de la beauté. Les huit filles de Jupiter, réunies autour du lit de leur mère, acclament la naissance de cette sœur que l'Amour leur amène.

Cette œuvre[1], si admirable de composition et de charme, a été peinte sur le posticum du modèle d'un temple grec imaginé par M. Hittorff. Elle appartient à M. le prince Napoléon, et fut exposée au Salon de 1859.

PHILÉMON ET BAUCIS.

Jupiter et Mercure se révèlent à Philémon et Baucis qui, sans les connaître, leur avaient donné l'hospitalité. Les deux vieillards, saisis de frayeur, tombent à genoux. Dans le fond, à travers la porte, on aperçoit la foudre qui sillonne les cieux, les nuages qui crèvent sur le bourg, dont Jupiter irrité fera disparaître tout vestige. La demeure seule de Philémon et Baucis sera épargnée; le roi de l'Olympe la changera en un temple de marbre, qu'il confiera à leurs soins.

Le dessin, exécuté à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine, rehaussé de blanc, est signé à gauche : *J. Ingres fecit*, 1855. A droite : *Hommage de haute estime et d'affectueux dévouement. Ingres à M. le comte de Nieuwerkerke, août* 1855.

Ce fut à Rome que M. Ingres imagina cette composition, dans laquelle on admire les belles lignes du corps de Mercure, la majesté de Jupiter et la frayeur respectueuse des vieillards. La première pensée, peu différente du dessin de M. le comte de Nieuwerkerke, a été donnée par M. Ingres à l'Académie de la ville du Puy. Elle a été gravée au trait dans le recueil de Réveil. Je me rappelle aussi avoir vu passer en vente un croquis pour ce sujet. Il était vivement tracé à la plume et de dimensions beaucoup plus petites.

L'AGE D'OR.

Notre premier travail sur les dessins exposés de M. Ingres en mentionnait quelques-uns pour cette grande composition, malheureusement laissée pour toujours inache-

1. A l'exposition des dessins, il ne figurait, de cette composition, qu'une photographie.

vée. Parmi les croquis nouvellement offerts aux regards du public, nous trouvons deux esquisses pour cette peinture. L'une, signée *Ingres à M. Timbal,* représente un jeune homme debout, le dos courbé, qui emplit à une fontaine un vase qu'il tient de ses deux mains. (Haut. 258 millim.) L'autre, appartenant à M. Gatteaux, offre une femme debout. Ses bras élevés, comme pour enlacer le cou d'un homme sur lequel elle s'appuyerait, cachent en partie son visage amoureusement rejeté en arrière. (Haut. 360 millim.) Ces deux dessins, superbement traités à la pierre d'Italie, sont quadrillés des lignes de la mise au carreau.

STRATONICE.

Ce tableau fut commandé à l'artiste par M. le duc d'Orléans. A la vente du cabinet de ce prince, il fut acquis par M. le comte Demidoff pour le prix de 63,500 fr. M. Ingres possède encore dans son atelier une esquisse peinte et très-poussée de cette composition justement célèbre.

Les dessins nouvellement exposés permettent de voir, pour cette peinture, une belle étude de la figure de Stratonice. Le visage de la fille de Démétrius n'est que tracé au trait, tandis que le vêtement qui la couvre est étudié avec soin au crayon noir et à l'estompe. Les lignes de la mise au carreau indiquent que cette étude a servi pour le tableau. (Haut. 480 millim.)

Il n'existe de la composition entière que la gravure au trait du recueil de Réveil. La figure de Stratonice a été lithographiée par Balze.

ROMULUS REMPORTANT LES PREMIÈRES DÉPOUILLES OPIMES.

La gravure de M. Rosotte est un fac-simile réduit du dessin de notre collection. On sait que cette composition a vivement préoccupé notre grand artiste, qui s'est complu à la chercher dans ses moindres détails, et qui dans ce dessin a dit son dernier mot. Nous avons longuement parlé de cette œuvre dans notre premier travail[1], et nous y revenons aujourd'hui à propos de quatre nouvelles feuilles récemment exposées. La première offre deux projets pour le serviteur qui relève le cadavre d'Acron. Le projet définitivement suivi est précisément celui qui, sur cette feuille, a le moins d'importance. (Larg. 347 millim.) La deuxième présente la figure entière d'Acron avec des études très-sérieusement cherchées pour la tête et le torse, ainsi que pour les jambes de ce même personnage. (Larg. 365 millim.) La troisième est une étude pour l'écuyer qui porte le bouclier de Romulus. Sa main, posée sur la poitrine, indique que M. Ingres ne pensait pas alors à lui faire porter de bouclier; sa chevelure, traitée d'une manière originale et précieuse, est libre de toute coiffure; sa main droite tient un bâton posé sur son épaule, de laquelle tombe un péplum à peine indiqué. Sur ce même papier se trouve encore une esquisse de main pour cette figure. (Haut. 340 millim.) La quatrième feuille est couverte d'esquisses de jambes, soit pour l'écuyer dont nous venons de parler, soit pour celui qui porte le casque du héros. Ce morceau de papier contient encore une étude pour le mouvement à donner au torse du deuxième écuyer. (Haut. 165 millim. Larg. 297 millim.)

Les quatre dessins, exécutés à la mine de plomb, appartiennent à M. Gatteaux.

1. L'explication du sujet se trouve dans le tome IX, à la page 346.

VIRGILE LISANT L'ÉNÉIDE.

La première série des dessins exposés de M. Ingres contenait une aquarelle qui pouvait être regardée comme la dernière pensée du maître sur ce sujet[1]. La deuxième série renferme un dessin qui, sans être conforme au tableau détruit, s'en rapproche davantage.

La composition est en largeur. Les personnages, placés comme dans la gravure de Pradier, diffèrent légèrement dans leurs attitudes. Livie, plus rapprochée d'Auguste, soutient la tête d'Octavie évanouie. Sa coiffure élevée lui forme un diadème naturel. La main gauche d'Octavie tombe à terre. Mécène et Agrippa n'assistent point à cette scène. La statue de Marcellus, qui ne se trouvait pas dans le tableau, se voit ici; mais elle a beaucoup moins d'importance que dans le projet gravé. Sur le piédestal on lit : DIVVS. CÆS. AVGVST. MARCELLVS. L'ornementation du palais a la sévérité du style dorique; tout détail gracieux en est banni. Ce curieux dessin, fait sur un papier brun foncé, appartient à M. Alexandre Hesse. Il est exécuté à la plume, lavé de bistre, et rehaussé de blanc. La feuille sur laquelle il est collé est signée : *Ingres, pinxit et delineavit à Rome,* 1815. *J. Ingres fec.* (Larg. 348 millim. Haut. 228.)

Pour cette composition, nous trouvons encore à cette seconde exposition une feuille couverte d'études pour les mains et le torse d'Octavie. Les jambes d'Auguste sont également indiquées sur ce papier, mais leur position diffère essentiellement de celle adoptée plus tard par le peintre. Ce dessin, exécuté à la mine de plomb, appartient à M. Reiset. Sa largeur est de 270 millimètres.

A M. Gatteaux appartient une belle étude, faite à la mine de plomb, pour la figure du Virgile, qui, dans ce dessin, tient de ses deux mains abaissées le parchemin sur lequel est écrit l'*Énéide*. Ce personnage est nu et vu jusqu'à mi-corps. Des notes manuscrites, l'esquisse d'un candélabre extrêmement différent de celui adopté par la suite, couvrent le restant de la feuille. (Haut. 210 millim.)

FRANCESCA DA RIMINI.

« Nous lisions un jour par passe-temps les aventures de Lancelot, et comment il fut épris d'amour; nous étions seuls et sans défiance.

« Plusieurs fois cette lecture fit nos yeux se chercher et notre visage changer de couleur; mais ce fut un seul passage qui décida de nous.

« Quand nous vîmes le doux sourire de l'amante couvert par le baiser de son amant, celui-ci, qui jamais ne sera séparé de moi,

« Me baisa la bouche, tout tremblant; le livre et celui qui l'écrivit furent pour nous un autre Galléhaut; ce jour-là nous ne lûmes pas davantage. » (*Enfer* du Dante.)

Tel est le simple et touchant récit du Dante que M. Ingres a plusieurs fois fixé sur la toile ou tracé sur le papier. Francesca est assise sur un banc, devant une tapisserie armoriée. Paolo, son beau-frère, embrasse sa joue frémissante. Elle laisse échapper le livre de sa main, et ne se défend point des baisers de son amant. Le difforme Lanciotto Malatesta, mari de la belle Francesca, sort de derrière la tapisserie qui le cachait, et tire son épée pour les punir de mort. Signé : *J. Ingres*, 1857. (Haut. 225 millim. Larg. 170 millim.)

Ce dessin, que l'illustre artiste a plusieurs fois répété en le modifiant,

1. T. IX, p. 348.

est quadrillé des lignes de la mise au carreau. Sa date n'indique que l'année en laquelle M. Ingres le retoucha légèrement, car il a dû servir pour le tableau qui appartenait à M. le comte Turpin de Crissé. Il n'offre avec cette toile aucune différence sensible. Cette peinture, exécutée à Rome en 1819, exposée, en 1846, dans les galeries Bonne-Nouvelle et au Salon de 1855, est actuellement la propriété du musée de Nantes. Elle fut, dit-on, proposée à la Société des amis des arts, qui refusa d'en donner 500 francs, et qui, honteuse d'offrir à ses membres une semblable toile, l'échangea à M. Turpin de Crissé contre une de ses œuvres. Ce tableau n'était que la répétition modifiée d'une toile possédée par le prince de Salerne. Dans une exposition faite au boulevart des Italiens, en 1860, nous avons eu l'occasion de voir une autre variante appartenant à M. le vicomte du Taillis. Francesca et Paolo seuls y sont représentés un peu plus bas que mi-corps. M. Camille Marcille, à Chartres, possède de ce sujet un fort beau dessin à la mine de plomb.

Gsell, dans *la France littéraire*, a donné une lithographie du tableau de M. Turpin de Crissé, qui a été aussi gravé au trait dans le recueil de Réveil. Aubry-Lecomte en a lithographié, en 1834, le groupe des deux personnages principaux.

LE VŒU DE LOUIS XIII.

Au sujet d'une première pensée de ce tableau, nous avons, dans notre article précédent[1], parlé de cette peinture. La seconde série des dessins de M. Ingres nous offre de nouvelles études pour cette toile. Ce sont des esquisses pour les mains de la Vierge, exécutées sur deux papiers lilacés (haut. 135 et 195 millim.), puis de charmants croquis pour les anges qui entourent la Mère de Dieu. Ces derniers sont tracés sur une feuille rose, qui ne contient pas moins de huit têtes d'anges plus ravissantes les unes que les autres, et quelques études de bras et de jambes. Collection de M. Gatteaux. (Haut. 285 millim. Larg. 217 millim.)

APOTHÉOSE DE NAPOLÉON Ier.

Nous avons décrit, dans notre premier article[2], deux figures pour les voussures du plafond de l'Hôtel-de-Ville. Parmi les nouveaux dessins exposés, nous trouvons une grande étude pour les chevaux de l'apothéose de Napoléon Ier. (Haut. 485 millim.)

Ce morceau montre toute la connaissance que M. Ingres a du cheval, et l'étude attentive qu'il a faite des superbes modèles laissés par l'antiquité. Cette esquisse quadrillée des lignes de la mise au carreau a servi pour l'exécution du plafond.

1. T. IX, p. 350.
2. T. IX, p. 352.

ÉTUDES POUR LES VITRAUX DE SAINT-FERDINAND[1]

SAINT PHILIPPE, PATRON DU ROI LOUIS-PHILIPPE.

Une longue tunique couvre le corps de cet apôtre, qui tient dans sa main gauche un parchemin roulé.

Le visage, dans cette étude, n'est qu'à peine indiqué, M. Ingres pensant donner, par la suite, à ce saint les traits du roi Louis-Philippe. Les vitraux de la chapelle Saint-Ferdinand nous montrent aussi, dans les traits du patron du duc d'Orléans, ceux du prince de ce nom.

SAINT ROBERT, PATRON DU DUC DE CHARTRES.

Le dessin exposé est une étude faite d'après le nu. Le saint porte un livre dans sa main droite, et s'appuie de sa main gauche sur un bâton.

SAINT CLÉMENT, PATRON DE LA PRINCESSE CLÉMENTINE.

Saint Clément est représenté les deux mains élevées. Une étole entoure son cou et retombe de son épaule gauche sur la poitrine. On remarque sur le côté de cette feuille l'esquisse d'un petit ornement dont M. Ingres, dans le dessin définitif, a parsemé le vêtement de l'évêque de Rome.

SAINT HENRI, PATRON DU DUC D'AUMALE.

Le puissant empereur d'Allemagne est représenté debout. Il porte dans sa main gauche le globe impérial, et tient dans sa droite le glaive avec lequel il convertit au christianisme les Slaves et les Hongrois vaincus. On remarque encore sur cette feuille divers croquis pour la couronne du saint empereur.

Tous les dessins exécutés pour cette suite importante appartiennent à M. Gatteaux.

M. LE MARQUIS DE PASTORET.

Le dessin exposé et relatif à cette peinture est une belle étude pour le bras gauche de M. de Pastoret. Il est répété deux fois au crayon noir, sur un papier violet, avec quelques rehauts de blanc à la cravate. (Haut. 335 millim. Larg. 235 millim.)

Ce tableau a été gravé au trait dans le recueil de Réveil. Le buste a été lithographié par Belliard, et en plus petites dimensions par Aubert.

MADAME LA BARONNE DE ROTHSCHILD.

Le portrait de madame la baronne de Rothschild est l'un des plus beaux portraits de femme faits par M. Ingres. Le dessin exposé ne donne que la robe ornée de nœuds nombreux, et dont les moindres plis sont cherchés avec un soin infini. Tracée, avec un crayon noir, sur un papier rose, cette esquisse est habilement rehaussée de blanc.

1. Nous avons parlé de cette suite et décrit un certain nombre de dessins qui en font partie dans notre premier article (t. IX, p. 353).

Les lignes de la mise au carreau qui la divisent indiquent que cette belle étude a servi pour le tableau. (Haut. 270 millim. Larg. 262 millim.)

MAISON OÙ EST NÉ RAPHAEL, A URBIN.

La maison où est né Raphaël, à Urbin, est située dans la Contrada del Monte; elle porte le numéro 276. Loin d'être entourée du respect que la gloire si éclatante et si pure du peintre qui y reçut le jour devrait lui valoir, nul soin n'en est pris. Des industriels, en s'y succédant, en ont changé l'aspect intérieur et extérieur. Lorsque M. Ingres la visita, un forgeron y exerçait sa rude profession. Le grand artiste et l'admirateur profond du maître d'Urbin fit de cette maison un charmant croquis. Au-dessus il y écrivit cette légende touchante par sa simplicité même : *Ingres del.. sur le lieu, mardi 14 mai* 1839. Nous avons pensé qu'il serait intéressant pour les lecteurs de la *Gazette* de connaître cette habitation, qui, croyons-nous, n'a jamais été reproduite. Aussi l'avons-nous fait ici graver à leur intention.

ÉGLISE SAINTE-PRAXÈDE, A ROME.

L'église Sainte-Praxède, proche Sainte-Marie-Majeure, est une des églises les plus curieuses de l'ancienne Rome chrétienne. Elle est surtout remarquable par ses mosaïques exécutées, vers 817, sous le pape Pascal I^er^, qui la releva de la ruine dans laquelle elle était tombée. M. Ingres, pendant son long séjour à Rome, en a fait le sujet d'une charmante aquarelle. Près des grosses colonnes corinthiennes en granit rose qui divisent cette église en trois nefs, il a représenté, agenouillés sur les pierres tombales du pavé, une religieuse, une paysanne, et un homme en prières, la tête courbée sur les dalles.

Cette aquarelle est collée sur un papier portant la signature : *Ingres fecit. Rome,* 1810. (Haut. 130 millim. Larg. 177 millim.)

PORTRAITS

MADAME *** se tient debout. Une barbe de dentelle est passée dans ses cheveux. Sa main droite est posée sur son bras gauche. Signé : *A son ami Simard. Ingres del.* 1857. (Haut. 285 millim.) Collection de M. Prosper Baltard.

DEUX DAMES ANGLAISES. Ces portraits, faits pour se servir de pendants, représentent deux femmes en buste vues, l'une regardant à droite et coiffée en cheveux, l'autre tournée à gauche, avec un bonnet sur la tête.

Exécutés d'un crayon extrêmement fin et délicat, ces deux charmants dessins appartiennent à M. Gatteaux. Ils ont 123 millimètres de hauteur.

MADAME D'AGOULT (connue dans le monde littéraire sous le pseudonyme de Daniel Stern) est assise sur une chaise longue, près de madame de Charnacé, sa fille, qui tient dans sa main droite un livre fermé. Des vases de Chine, des rideaux et des plantes exotiques finement indiqués ornent le salon. (Haut. 470 millim. Larg. 390 millim.)

Ce dessin, remarquable par la grande attitude que le peintre a donnée à madame d'Agoult, est fait sur un papier jaune avec quelques légères touches de gouache, et signé : *Ingres del.* 1849. Il a été gravé au burin par M. Salmon.

Jacques Del sur le lieu mardi 14 mai 1833.

MAISON OÙ EST NÉ RAPHAEL, A URBIN.

M. Beljame est représenté en buste, le visage de profil regardant à gauche. Signé à droite : *Ingres à Rome,* 1812. (Haut. 160 millim.)

M. Blondel, peintre, est debout, ses mains placées l'une dans l'autre. Un manteau à grand collet couvre ses épaules. L'on aperçoit dans le fond, à gauche, quelques monuments, légèrement indiqués, de la ville de Rome. Signé : *Ingres. Rome,* 1809. (Haut. 173 millim.) Collection de M. Wittersheim.

M. Cazeaux est représenté près d'un pupitre sur lequel est une lettre commençant par ces mots : *A mon très-cher père.* Son visage se détache en clair sur un fond ombré. Des touches de blanc dessinent la cravate. (Diam. 180 millim.)

Ce portrait a été fait en 1798, alors que M. Ingres n'avait que 18 ans.

M. Dulong de Rosnay, lieutenant général, est en pied. Il porte l'uniforme de lieutenant commandant des gardes du corps du roi (compagnie d'Havré). Son chapeau est passé sous son bras droit en écharpe. Dans le fond, on aperçoit la ville de Rome. Signé : *Ingres del. Rom.,* 1818. (Haut. 362 millim.)

Mademoiselle Varcollier a lithographié ce dessin, qui appartient au fils aîné de M. Dulong de Rosnay.

M. de Fleury porte un carton sous son bras. Signé : *Ingres del. A madame Marcotte. 18 octobre* 1858. Quelques rehauts de blanc se marquent sur le papier légèrement teinté. (Haut. 290 millim.) Collection de M. Marcotte.

Mademoiselle Marcotte, devenue depuis madame de Fleury, est représentée regardant à droite. Ses mains sont placées l'une sur l'autre. Signé : *Ingres del. A madame Marcotte. Au Poncelet, oct.* 1848. (Haut. 260 millim.) Collection de M. Marcotte.

M. de Fresne, ancien conseiller d'État, est en pied et debout. Il s'appuie sur un pupitre chargé de papiers et de livres. Il a une plume dans sa main droite. Signé : *Ingres del.* 1825. (Haut. 405 millim.)

Madame de Fresne est également représentée en pied, mais assise dans une large bergère. Elle tient un livre. Signé : *Ingres del.* 1826. (Haut. 340 millim.)

Ces deux portraits, qui se font pendant, appartiennent à M. de Fresne.

M. Gatteaux, graveur en médailles, sculpteur, membre de l'Institut, a un carrick jeté négligemment sur les épaules. Sa main droite est posée sur le montant d'une chaise, et sa gauche dans la poche de son pantalon. Signé : *Ingres à Rome.* 1813. (Haut. 220 millim.)

Notre premier travail mentionnait un autre portrait de M. Gatteaux, fait en 1834. Nous pouvons encore dire que M. Ingres représenta son ami dans un dessin où il réunit toute la famille de M. Gatteaux. Cette dernière composition a été gravée dans le recueil de Réveil.

M. Hennet est debout, appuyé contre une table. Il a sa main gauche sur la hanche, et tient un lorgnon dans sa main droite.

Portrait dessiné sur un papier rosé, avec quelques touches de blanc. Signé : *Ingres del. A sa très-excellente amie madame Hennet. Paris,* 1846. Collection de M. Hennet.

M. Legentil est représenté le corps tourné à droite. Il a les bras croisés. Signé : *Ingres del. A madame Marcotte. Au Poncelet, 29 aoust* 1846.

Ce dessin, tracé sur un papier rose, a quelques touches de blanc exprimées sur la chemise. (Haut. 288 millim.) Collection de M. Marcotte.

Madame Legentil est debout, les mains placées l'une dans l'autre. Une rose est passée dans le ruban qui tient son tablier. Signé : *Ingres del. A madame Marcotte. Au Poncelet, aoust* 1846. (Haut. 283 millim.)

Le papier de ce dessin, légèrement rehaussé de blanc, est un peu jaune. Collection de M. Marcotte.

M. Joseph Marcotte, un fusil sur le dos, part pour la chasse. Il tient de sa main droite un chapeau. Son chien, dont on ne voit que la tête élevée, le suit. Signé : *J. Ingres del.*, 1849. *A madame Louise Marcotte. Au Poncelet.* En haut et à droite, on lit : *Portrait de Joseph Marcotte,* né le 15 juin 1831. (Haut. 265 millim.) Collection de M. Marcotte.

La seule tête du chien dans ce dessin, le king's-charles du portrait de mademoiselle Reiset, montrent quel sentiment vrai M. Ingres a de la nature sous ses aspects les plus variés. Ces simples croquis font bien pressentir la réputation que notre grand artiste aurait pu acquérir en ce genre, s'il n'eût pas aspiré plus haut.

Madame Mottez, épouse de M. Mottez, peintre d'histoire religieuse, est assise dans un fauteuil. Elle a son menton appuyé sur sa main droite reployée. Signé : *Ingres à son élève et ami Mottez,* 1844. (Haut. 260 millim.) Ce portrait est exécuté sur un papier rose, avec quelques touches de blanc.

M. le comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées impériaux, membre de l'Académie, est debout, un manteau sur les épaules, des gants dans la main droite. A son cou pend la croix de commandeur. Son chapeau est dans le coin, à droite. Signé : *Hommage du plus affectueux dévouement. Ingres,* 1856. (Haut. 305 millim.)

M. Dien a gravé ce portrait en 1857.

M. Stamaty, ancien consul à Civita-Vecchia, a toute sa famille groupée autour de lui. Il est debout, la main posée sur le dossier de la chaise de sa femme. Le plus jeune des enfants (devenu depuis un pianiste et un compositeur distingué) a délaissé pantin et chariot pour jouir des caresses de sa mère. La jeune fille, assise sur un tabouret, promène ses doigts sur le clavier d'un piano. L'aîné des enfants s'appuie sur le dossier du siége de sa mère. Signé : *J.-A. Ingres del. Roma,* 1818. (Larg. 370 millim.) Collection de madame Varcollier.

La physionomie de chaque personnage est finement interprétée. Chacun a son caractère propre, profondément individuel, vrai sans être réel. Et, pour tout dire, M. Ingres a fait avec cette famille un chef-d'œuvre. (Collection de madame Varcollier.)

M. Vatinelle, graveur en médailles, est représenté assis sur une chaise dont on ne voit que le montant du dossier. Il tient une médaille dans sa main droite. Signé : *Ingres. Rome,* 1823.

CROQUIS SANS DESTINATION CONNUE

Quatre dessins seulement peuvent être rangés dans cette classe.

Le premier est une étude d'homme faite à la mine de plomb; divers croquis de bras et de jambes couvrent encore cette feuille; une main qui tient la foudre semble indiquer un Jupiter. L'attitude du personnage rappelle beaucoup aussi celle du tableau de Napoléon en costume impérial, qui se voit à l'hôtel des Invalides. (Haut. 195 millim., larg. 133.)

Le second appartient à M. Gatteaux. Il représente un jeune homme qui cherche à consoler un enfant; mais le bambin ne veut point écouter, et se bouche les oreilles pour ne point entendre. (Haut. 210 millim.) C'est le dessin gravé en tête de notre article.

Le troisième est également à M. Gatteaux. Il montre un jeune homme qui saute, et se rejette en arrière plein de surprise. (Haut. 174 millim.) Exécuté à la pierre d'Italie, ce dessin est quadrillé de lignes qui indiquent qu'il a dû servir à une composition; mais à laquelle? Nous l'ignorons.

Le quatrième (haut. 130 millim.) est fait à la mine de plomb; il offre un homme assis, vu seulement jusqu'aux jambes, et qui tient à la main une lyre.

ÉMILE GALICHON.

SALON DE 1861

(*Suite.*)

VII

MM. MEISSONIER, FAUVELET, ETC.; LEGROS, MANET, LAMBRON, PIGAL; MM. STEVENS, TOULMOUCHE, BARON; LAGIER, FRÈRE, DARGELAS, HEILBUTH, ETC.; MM. DE CURZON, CLÈRE, VAN MUYDEN, ETC.; ZO, HÉDOUIN, PATROIS; MM. FORTIN, GOUÉZOU, GUÉRARD, ANTIGNA; MM. SCHULER, SCHUTZENBERGER, BRION, MARCHAL; MM. RAVE ET DURANGEL; MM. MILLET, BRETON, LAUGÉE, ETC., ETC.

L'esprit du costume, condition essentielle de la peinture de genre, se retrouve avec moins de prétention et plus d'agrément dans un groupe d'artistes que l'on a nommés les petits maîtres de l'art français. M. Meissonier marche en tête; à sa suite trottinent plusieurs jeunes talents séduits par son exemple, et, comme lui, voués à l'art mignon. Qui pourra dire de combien de millimètres M. Fauvelet distance M. Plassan ou M. Ruiperez? Venu le dernier, celui-ci tiendrait la corde, ou plutôt le fil du steeplechase lilliputien, si M. Plassan n'avait pas exposé, à côté de tableaux moins réussis, *la Visite au tiroir*, un délicieux dessus de boîte. M. Monfallet a voulu sortir des dimensions ordinaires de ce genre réduit : *le Théâtre au* XVIII^e^ *siècle* peut passer pour une grande toile. A ce titre, n'allez pas croire qu'il s'agisse de *Mérope*, ou de l'*Orphée* de Gluck, ou du *Philosophe sans le savoir :* l'érudition de ce petit monde ne va pas jusque-là; il s'agit de Pierrot et de Colombine. M. Brillouin nous paraît encore dépasser ses rivaux d'une bonne longueur d'épingle, tant il a mis d'esprit et de verve dans sa *Sonate*, un vieux *dilettante* en bonnet de coton, acharné à l'exécution d'une musique qui arrache à son chien, sans le troubler lui-même, des hurlements plaintifs.

Pour qui connaît les joueurs de violon et les joueurs de basse de M. Meissonier, le *Joueur de flûte* n'est pas un nouveau venu. L'instrument peut changer, l'homme reste, et, avec l'homme, l'habit. Voilà bien où cet art d'emprunt montre le bout de l'oreille. La garde-robe rétrospective de M. Meissonier, si riche qu'on la suppose en défroques d'un autre temps, ne saurait parer à tout. Examinez la chaussure du *Joueur de flûte*, ce soulier éculé dans lequel son pied bat la mesure, et regardez celle du *Peintre* et des amateurs qui l'entourent : la même paire a servi à tous les personnages, et cette précieuse paire a déjà défrayé plus d'un tableau. Pour les perruques, c'est autre chose : de peur d'en manquer, M. Meissonier en refuse. Les portraits que certains peintres du dernier siècle nous ont laissés d'eux-mêmes, en déshabillé d'atelier, les représentent, il est vrai, sans perruque, mais aussi sans cheveux, témoin La Tour dont le crâne est rasé, témoin Chardin coiffé d'un bonnet ou d'un mouchoir. Le *Peintre* de M. Meissonier a gardé ses cheveux aussi bien que le *Joueur de flûte*. Ni l'un ni l'autre, à moins de renouveler le scandale de Benjamin Franklin, n'appartiennent au XVIII^e^ siècle. Nous reprochera-t-on de nous appesantir sur des vétilles ? A petits tableaux petites critiques. En un art tout de détail, chaque détail a son importance. M. Meissonier d'ailleurs oppose à toutes les critiques la perfection de son exécution ; nul mieux que lui ne compose le tableau, nul n'y déploie de plus savantes qualités de métier. Son *Peintre* ne fait pas oublier *les Singes amateurs* de Decamps, mais il les rappelle, et pour peu que l'on préfère la perfection d'une réalité illusoire à la puissance de vérité d'une fantaisie bien comprise, il peut, jusqu'à un certain point, en tenir lieu.

Quand ces maîtres de l'art mignon, laissant là des époques qu'ils connaissent plus ou moins bien, abordent la peinture des hommes et des choses de notre temps, qui nous expliquera pourquoi la magie de leur art semble les abandonner tout à coup ? Ne serait-ce pas parce que nous voyons nos contemporains de trop près pour nous laisser prendre à une ressemblance de fantaisie ? Avec un chapeau lampion et une culotte courte, on en impose facilement à qui n'a jamais porté ni l'un ni l'autre. Un costume soi-disant historique dissimule le mannequin ; sous le costume moderne il se sentira toujours. Il n'est pas nécessaire de porter une robe de chambre pour savoir quelle allure imprime à ce vêtement la vie de l'individu qu'elle habille, et pour s'apercevoir que celle de *M. Louis Fould* ne recouvre rien. Aussi son portrait est-il moins celui de l'homme que celui de la collection ; l'expression du visage, finement accentuée, décèle bien l'amateur ; mais de toutes les curiosités placées autour de lui, meubles, coffrets, statuettes, il n'y en a pas une qui ne paraisse douée de plus de

vie que l'être humain qui les avait rassemblées, tant le pinceau de l'artiste a mis d'amour et de science à les reproduire avec une fidélité à rendre jaloux les objectifs photographiques. Dans le *Portrait de madame H... T...*, l'intérêt se concentre sur les mains, admirablement peintes, plutôt que sur le visage. En somme, malgré la saveur un peu aigre du ton, le meilleur des tableautins exposés par M. Meissonier nous paraît être la pochade, si gentiment enlevée du bout du doigt, qu'il a nommée *Un Maréchal-ferrant*. Ici, du moins, la nature lui a forcé la main : en dépit de la perfection du rendu, ses chevaux vivent comme s'il ne les avait pas copiés. Les mêmes observations s'appliquent à M. Fauvelet. Le *Joueur de guitare*, qu'il a emprunté au XVIII^e^ siècle, devient un chef-d'œuvre à côté des *Trois Ages* et de *la Couturière*. On s'étonne qu'un artiste d'un talent reconnu ait pu tracer la perspective étrange de ce dernier tableau : la chambre de *la Couturière* a l'aspect d'une profonde galerie, et près de son lit se trouve une chaise dont la largeur dépasserait certainement un mètre. Les figures, froides et inanimées, dénotent chez M. Fauvelet un sentiment insuffisant de la vie moderne.

Est-ce à dire que la réalité contemporaine ne puisse prêter matière à une interprétation vraiment artiste? A Dieu ne plaise ! C'est en s'inspirant des scènes qu'ils avaient sous les yeux que les peintres flamands et hollandais nous ont laissé de leur époque des tableaux fidèles, devenus avec le temps des tableaux historiques, tandis que les scènes empruntées par nos contemporains aux siècles précédents ne sont et ne seront jamais que des fictions dénuées d'un intérêt sérieux. Mieux que l'histoire et l'anecdote, la représentation des mœurs contemporaines offre à la peinture de genre un terrain sûr, où elle peut marcher sans craindre de perdre ses pas, parce qu'elle ne cesse pas de s'appuyer sur la nature. Le genre historique ne rencontre la nature ni à son point de départ, puisque l'inspiration lui vient d'un livre, ni à son point d'arrivée, puisque son œuvre est sans analogie avec ce qui nous entoure, ni dans le cours de ses études, car il ne peut consulter que les documents du passé, ou, s'il cherche au théâtre une sorte de mise en action du sujet choisi, il l'y trouve interprété par un art spécial qui a ses lois bien différentes de celles de la peinture : il ne lui reste donc qu'à retourner en cent façons les stériles enseignements du mannequin. Au contraire, la réalité contemporaine court les rues ; le peintre ne peut faire un pas sans coudoyer ses modèles; la campagne et la ville lui montrent vivants et en action les personnages qu'il a à peindre. Il connaît jusqu'au moindre détail de leur costume, et il en tirera un parti d'autant meilleur qu'au lieu d'être réduit à copier servilement un exemple isolé, la multiplicité des cas présents à ses regards lui permettra

de les interpréter l'un par l'autre, et de conclure de la variété à l'unité d'un type idéal.

Cette complaisance de la réalité à poser devant qui la consulte a pourtant ses dangers. L'excès auquel elle entraîne a même été érigé en système et baptisé du nom de réalisme. On croyait le nom et la chose enterrés depuis que M. Courbet, converti, emprunte à une nature idéale le modèle de ses animaux. Il n'en est rien : le réalisme se porte bien, sans que l'art s'en porte mieux. M. Legros a tenté de ressusciter, avec plus de modestie, un succès, j'allais dire un scandale, du maître. *L'Enterrement à Ornans* lui a fourni trois ou quatre dévotes de village qu'il agenouille, un cierge à la main, devant un *ex-voto* à fond d'or cloué contre un arbre. La scène en soi n'a rien de très-réel, et l'on pourrait parcourir bien du pays sans rencontrer la pareille; les têtes portent ce caractère de laideur puissante qui caractérise à première vue les Vénus du réalisme. Mais pourquoi le tableau manque-t-il d'air et de plans? Pourquoi les herbes, de grandeur naturelle, qui couvrent le terrain, ne sont-elles pas étudiées avec la même conscience que les personnages? Réserver à la figure humaine toutes les brutalités du système et idéaliser le foin nous paraît, au nom de la réalité, un violent contre-sens. Pourquoi enfin une couleur épaisse qui trahit l'imitation? Le talent vigoureux de M. Legros peut se passer de lisières : il a mieux à faire que de se traîner à la remorque de M. Courbet, et de recommencer les vieux péchés dont le rusé Franc-Comtois est heureusement revenu.

M. Carolus Duran témoigne un peu plus de respect à la figure humaine. Toutefois, ses grandes études qu'il appelle *l'Homme endormi* et *Après le jeu*, aussi bien que la plupart des œuvres réalistes, telles que *le Coin d'une table de jeu* de M. Dubois, se recommandent presque uniquement par les qualités énergiques de l'exécution. Or, un honnête homme ne saurait admettre que la vigueur du poignet soit le dernier mot de l'art. A ces qualités M. Manet allie du moins un bon goût de couleur; par le choix du sujet, autant que par la façon dont il est rendu, l'*Espagnol jouant de la guitare* rappelle les errements de l'école de Séville. Mais quel fléau dans la société qu'un peintre réaliste! Pour lui, rien de sacré : l'amitié n'a pu désarmer le bras de M. Briguiboul et de M. Zo; M. Manet foule aux pieds des affections plus saintes encore. *M. et Madame M...* ont dû maudire plus d'une fois le jour qui a mis un pinceau aux mains de ce portraitiste sans entrailles.

M. Lambron est aussi un réaliste, mais à rebrousse-poil. Tout ce que l'éducation classique peut apprendre à un artiste bien doué, il le possède, et il l'emploie au service d'une imagination ou plutôt d'une ambition

déréglée. Son *Flâneur* exposé il y a deux ans constituait déjà un assez audacieux défi à l'opinion. Ses plaisanteries funèbres du Salon de 1861, *le Mercredi des cendres*, *la Réunion d'amis*, appellent le succès en brisant les vitres. De quelle joie ne doit pas être inondé le cœur de M. Flandrin, quand, descendu des échafaudages de Saint-Germain-des-Prés, il contemple son élève! Au fond, M. Lambron a toutes les qualités d'un prix de Rome. A la villa Médicis il deviendrait le plus sage des pensionnaires.

A M. Lambron se rattachent les artistes qui sollicitent le rire du public avec ou sans préméditation. Tel M. Ribot, dont les *Cuisiniers* ne manqueraient pas d'un certain intérêt comique s'il ne leur avait consacré qu'un tableau au lieu de quatre. Encore faut-il lui savoir gré, en ce temps de toile à bon marché, de ne pas les avoir peints de grandeur naturelle. M. Juglar a droit au même éloge : *Pierrot boursier* est une agréable plaisanterie, de dimensions convenables; quelques figures de plus ajouteraient à l'expression : la couleur, la pâte, l'exécution, font honneur à M. Couture. *La Fontaine de Jouvence*, de M. Pigal, eût gagné à se présenter parée d'une exécution aussi attrayante. Un grand nombre de personnages, d'un dessin parfois assez piquant, animent cette composition, effort méritoire d'un talent auquel on doit d'amusantes caricatures. M. Biard était jadis le roi des plaisantins : ainsi passe la gloire. Quand il partit pour l'Amérique, il avait sans doute le sourire aux lèvres. Il comptait sans la *Case de l'oncle Tom*. Enrôlé sous la bannière des abolitionistes, il a rapporté d'outre-mer, avec une ou deux tristes plaisanteries, des sermons plus tristes encore, car ils mêlent à une cause sainte un badinage hors de saison.

En dehors des excès du réalisme que réprouve le goût, la réalité contemporaine demeure pour l'art moderne une source d'excellentes inspirations. Des talents de premier ordre ont su y puiser les éléments d'une réputation de bon aloi : les uns, en petit nombre, étudient les mœurs bourgeoises; d'autres s'attachent à peindre les mœurs populaires. Ceux-ci vont demander aux contrées lointaines des modèles plus pittoresques; ceux-là, fidèles à la patrie, se contentent de parcourir la campagne, et reproduisent des costumes et des usages qui vont se perdant chaque jour. Scènes rustiques, costume national ou costume étranger, drame populaire ou genre mondain, dans chacune de ces catégories le Salon de 1861 compte un grand nombre d'œuvres charmantes empreintes des meilleures qualités de l'esprit français.

M. Alfred Stevens et M. Toulmouche semblent s'être voués à la réhabilitation du costume bourgeois actuel, longtemps proscrit du domaine

de l'art. A défaut de beautés de style, ils ont su y découvrir des beautés d'agrément. Il est vrai qu'ils n'osent encore s'attaquer qu'au costume féminin. M. Alfred Stevens s'en sert en peintre habile qui sait tirer parti de tout ce qui lui tombe sous la main. M. Toulmouche suit mieux la mode, il paraît connaître davantage le monde dont il se fait le poëte ou l'historien. L'un et l'autre cependant laissent échapper contre la vérité des fautes qu'un aréopage féminin ne leur pardonnerait pas. Quelle maîtresse de maison consentirait à laisser dans une chambre tendue en damas de soie verte des rideaux d'une étoffe et d'une nuance de vert différente, et des fauteuils recouverts de rouge? Tel est l'ameublement au milieu duquel M. Toulmouche a placé la jeune mère, vêtue de soie, qui joue avec son fils en chemise. Une dame, même de celles qui reçoivent les billets doux, voudrait-elle porter la toilette du tableau *le Billet?* M. Stevens pèche plus gravement, quand il donne à la jeune mère qui allaite son enfant un châle passé de mode, et quand il la représente dans un appartement dont tout le mobilier consiste en un berceau, un tabouret et un fauteuil. Ailleurs il ne craint pas de mettre, de chaque côté d'une console Louis XV, deux chaises de bois peint, en forme de lyres, rebut honteux des modes de 1815, et il répète encore le même cachemire à fond jaune, comme si ce ton harmonieux qui l'a séduit pouvait décider une Parisienne à s'affubler d'un objet démodé depuis trente ans. C'est faire bon marché de la couleur locale en des sujets où la couleur locale devient une loi rigoureuse du goût. M. Toulmouche dessine avec précision; cependant la jeune fille du *Premier chagrin* et du *Sommeil* serait en droit de réclamer des pieds plus en rapport avec son âge : je soupçonne la petite B... d'avoir posé ces pieds-là. M. Toulmouche a peint deux fois la *petite B...*, un délicieux modèle à cheveux blonds, et les deux fois avec un seul bras; la présence d'une poupée ou d'un polichinelle ne justifie pas une telle mutilation. M. Stevens a une couleur étoffée qui convient bien à son genre : il lui manque la fécondité d'invention et l'élégance du détail. Des cinq tableaux exposés par cet artiste, *Un Fâcheux* est certainement le meilleur, parce que la figure humaine n'y absorbe pas l'attention et se lie mieux aux accessoires qui l'entourent.

Les compositions fines et gracieuses de M. de Jonghe font aussi le bonheur des jeunes mères; le goût de ses ameublements est des plus distingués, et ses lits moelleux échappent à la critique.

M. Trayer a exposé il y a deux ans un tableau, *la Famille*, qui semblait devoir le placer au premier rang des peintres de mœurs bourgeoises : ceux qu'il nous montre cette année restent trop au-dessous. M. Trayer connaît bien le mobilier et le costume modernes, mais le dessin

de la figure laisse à désirer chez lui. Aussi faut-il le féliciter de s'être essayé à une étude de grandeur naturelle, *la Prière*. Il aura senti la nécessité de fortifier son dessin : sa couleur, qui a faibli en abordant ces dimensions nouvelles, en reviendra plus ferme et plus soutenue. Le dernier venu en ce genre d'actualités est aussi le plus heureux. M. Henri Baron, dégagé de toute préoccupation d'intérêt dramatique, a peint avec une exquise simplicité une scène des plus simples dont il a été témoin à la campagne, un *Retour de chasse*, cadre charmant pour grouper sur le perron d'un château d'élégantes figures d'hommes, de femmes et d'enfants, si vraies, si agissantes, qu'on oublie de songer à leur costume tout moderne, et de s'apercevoir quel excellent parti a su en tirer un peintre jusqu'alors plus amoureux de fantaisie que de réalité.

Les mœurs populaires laissent à l'artiste plus de liberté; aussi comptent-elles un plus grand nombre de partisans. M. Lagier a vu dans la rue deux pauvres enfants dont la pose gracieuse et la physionomie pleine de sentiment l'ont séduit : il les a peints d'une bonne couleur, mais non sans une certaine négligence d'exécution qui signale à première vue une œuvre de l'école marseillaise. La même largeur nonchalante, jointe à un coloris plus vif et plus riche, dénote, dans *la Rixe* de M. Mercier, une origine analogue. L'art parisien aurait-il seul le privilége de la précision? On le croirait, à voir avec quelle finesse M. Édouard Frère accentue le mouvement et l'expression de ses bonshommes et de ses bonnes femmes, soit qu'il représente *l'Asile de la vieillesse*, soit que, remontant de la décrépitude à l'enfance, il nous montre des bébés de tout âge rassemblés à *la Petite école*, ou que, devenus des gamins, il les lâche après la classe à travers les rues couvertes de neige. Une *Grande bataille* se livre entre héros de dix ans : les pelotes blanches viennent s'écraser sur les joues violettes de froid. M. Frère abuse volontiers du bitume pour assourdir les lumières de ses intérieurs. La scène de la *Grande bataille* se passe en plein air; la couleur a plus de franchise, l'exécution paraît plus serrée et plus nette. *La Glissade* de M. Dargelas formerait, à ce tableau de M. Frère, un très-agréable pendant. Sa *Dispute* est la traduction en langue française d'une idée que le peintre anglais Mulready a traitée avec succès sous le titre *le Loup et l'Agneau*. Quant à M. Duverger, très-habile aussi à composer de petites scènes populaires, on peut lui reprocher de faire ses tableaux comme une poule pond ses œufs, toujours sur le même modèle. M. Armand Leleux ne rencontre plus d'aussi heureuses inspirations que par le passé, et sa couleur, toujours plus noire, donne à ses intérieurs un aspect un peu lourd. Mademoiselle Eudes de Guimard exagère, au contraire, la transparence de ses gentils bambins. M. Eugène Moreau,

malgré la dureté des tons qu'il emploie, mérite d'être cité à cause de son *Grand-Papa*, amusante scène de famille dont les personnages ont posé trop près d'une fenêtre grande ouverte.

M. Schlesinger est un habile coloriste qui ne recule pas devant la vivacité des tons. Il en tire un assez bon parti, sans toutefois éviter le papillotage, défaut moins sensible dans *l'Amour médecin* que dans *l'Enfant volé*. L'intérêt trop bourgeois de cette dernière composition ne l'élève guère au-dessus d'un dessin de romance. Au contraire, M. Israëls a fait de son *Naufragé* un tableau émouvant, supérieur aux paysanneries qu'il expose à côté. Mais nul n'a su ménager avec plus de tact cet intérêt dramatique et l'exprimer avec plus de vérité que M. Heilbuth. *Le Mont-de-Piété* est une page d'un sentiment très-juste, étudiée consciencieusement et sincèrement expressive. La physionomie de l'ouvrier honnête forcé d'engager ses outils atteint à une puissance d'expression peu familière aux peintres de genre. Le talent de M. Heilbuth, que nous avons déjà loué à propos du *Couronnement du poëte Ulrich*, s'applique avec un égal succès à la peinture des mœurs populaires et des mœurs bourgeoises. *Un Souvenir d'Italie*, la rencontre d'un vieux capucin appuyé sur un parapluie du même âge, lui a fourni l'occasion d'une charmante espièglerie du ton le plus fin et le plus gai.

Ce sont des impressions d'un ordre tout différent que demandent à l'Italie les peintres de costumes. Mais aujourd'hui que les *Pifferari* promènent leurs guenilles à travers les rues de Paris et nous assourdissent de leur mélopée nasillarde, le costume italien perd de son intérêt : le style que l'on y cherche devient une banalité à la portée de toutes les bourses. M. de Curzon lui-même ne se sert plus avec autant de bonheur de ses modèles favoris. S'il les groupe en *Pèlerins sur la route de Subiaco*, on sent entre les personnages et le paysage la même distance qu'entre le travail de l'atelier et l'impression de la nature. S'il rassemble sous une treille aux blanches colonnes une *Famille de pêcheurs de Capri*, il oublie trop facilement que la beauté des traits marche de pair là-bas avec la beauté du costume, et à l'admirable type des Nannarella et des Mariuccia il substitue je ne sais quelle Parisienne au nez camard et au visage rabougri, reproduite encore dans sa *Lessive*. L'arrangement pittoresque est toujours des plus heureux chez M. de Curzon ; il saisit avec une rare justesse le rapport des figures et du paysage. Un goût élevé et pur préside à la composition générale des lignes et des tons. Cependant le premier plan de la terrasse de Capri demanderait une ombre plus transparente. Quant à *la Lessive à Cervara*, la couleur ardoisée qui l'enveloppe reflète plutôt les demi-teintes grises du ciel parisien que l'éclat tempéré du ciel

COLPORTEURS ESPAGNOLS

Par M. Edmond Hédouin.

romain. *Ecco fiori* marque un progrès remarquable : la couleur aborde franchement les tons vifs et les harmonise sans les rompre; le dessin a plus de fermeté et de largeur. N'étaient la pose peu naturelle de la petite fille assise et l'exécution négligée de ses cheveux, on pourrait considérer *Ecco fiori* comme une des meilleures productions de ce talent sympathique.

M. Clère marchera avec honneur sur les traces de M. de Curzon quand il aura acquis une couleur plus soutenue; il a le sentiment, le dessin, la tournure, l'expression des physionomies; mais la clarté exagérée du ton établit entre les plans de ses tableaux une confusion regrettable, et le rapport des ombres et des lumières manque de justesse. M. Reynaud appellerait une critique tout opposée, si la puissance d'originalité dont il donne aujourd'hui un éclatant témoignage n'imposait pas à la critique de grands ménagements. Le jour où un artiste trouve sa voie, le devoir de la critique nous paraît être moins de gêner son élan par des reproches de détail que de le pousser au développement des qualités qu'il révèle. Il y a à blâmer dans les *Jeunes Filles des Abruzzes*, et plus encore dans les *Lazzaroni*, mais il y a beaucoup à louer dans les *Abruzziens*. Les trois tableaux indiquent chez celui qui les a peints, non pas seulement le goût, mais déjà la science de la couleur. C'est cette science que M. Reynaud doit s'attacher à développer; mais surtout qu'il se garde de sacrifier l'exécution. On ne manquera pas de vanter sa facture large, de lui dire qu'il a la touche énergique et fière, et qu'il est beau de peindre haut la main. Pour nous, l'étude des maîtres nous a convaincu de cette vérité, qu'une exécution pleine et serrée constitue la première condition de vitalité d'une œuvre d'art. Allez à Venise et à Rome, allez en Hollande ou dans les Flandres, en France même et en Espagne, de Van Eyck à Véronèse, de Titien à Raphaël, de Ribera à Poussin, de Rembrandt à Louis David, parcourez la série des maîtres : les plus grands sont des exécutants de premier ordre, les chefs-d'œuvre sont des œuvres admirablement peintes, et si Rubens se voit parfois contester sa gloire, c'est parce que son exécution n'a pas toujours atteint la perfection de la *Descente de croix*, du *Mariage de Marie de Médicis*, et du *Portrait de famille* de l'église Saint-Jacques à Anvers.

Parmi les nouveaux venus du costume italien, il serait injuste d'oublier M. Bourcart, auteur de *la Fenaison napolitaine*, et M. Charlemagne Robert, dont la *Rue à Casamicciola* a le charme mélancolique d'une élégie. *La Réprimande* de M. Brandon, aussi bien que *l'Écrivain public* de M. Salles, semblent se rattacher au système de peinture doucereux que M. Van Muyden a mis à la mode. Observateur parfois malin des mœurs

italiennes, M. Van Muyden les raconte en grasseyant un peu, dans un style plein de distinction et de charme. On connaît, pour les avoir déjà vus chez les marchands, le *Moine en prières*, l'*Intérieur de Capucins*, la *Famille italienne en voyage*. *Cache-cache* est un très-joli tableau de genre qui n'a rien d'italien, et qui conserve le même attrait de couleur aimable. La peinture de M. Van Muyden ne peut manquer de plaire aux dames. C'est de quoi, pour son compte, M. Montessuy ne se soucie guère. Il suit avec une inébranlable ténacité la voie d'observation consciencieuse qu'il s'est tracée. S'il épuisait aux accessoires son talent d'imitation, on aurait droit de le blâmer; mais il dessine la figure humaine avec les mêmes scrupules de sincérité, sans jamais sacrifier au mensonge ou à la fantaisie. De là un caractère d'une originalité absolue, dont la *Famille en prière* et l'*Intérieur de cloître*, exposés au Salon de 1861, ne donnent peut-être pas une idée suffisante. On remarquera dans ce dernier tableau la lutte convaincue de l'artiste contre les blancs de nuance différente qu'il avait à reproduire. La *Famille en prière* ne le montre pas moins fidèle à la nature étudiée sans parti pris. Un jour viendra où les amateurs se disputeront les tableaux du maître lyonnais.

L'Espagne avait jadis trouvé en M. Eug. Giraud un peintre assez heureux de ses folies amoureuses. *La Bohémienne de Séville* fait regretter ce bon temps. Mais M. Zo a ramassé sa palette, et, du même pinceau un peu extravagant, il peint des *Gitanos* couleur de cuivre : les jaunes, les roses, les blancs s'en donnent à cœur joie, comme gens habitués à jurer de compagnie. Il ne faudrait pas examiner de trop près le dessin des figures, ni vérifier si elles sont bien à leur plan. L'ensemble amuse, M. Zo est content, le public aussi. M. Hédouin a représenté avec plus de vérité le costume espagnol : la gravure des *Colporteurs*, dont il a bien voulu tracer lui-même le dessin, donnera une juste idée de ce tableau lumineux, où la grâce piquante des figures a pour cadre un paysage d'une couleur claire et transparente.

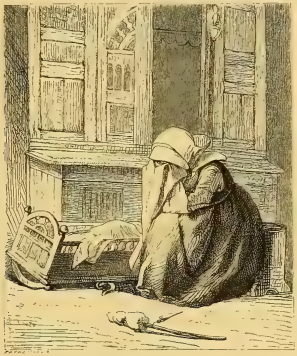
A un point tout opposé de la carte d'Europe, en Norwége, M. Tidemand entreprend, avec un talent un peu roide encore, de nous révéler les mœurs et les costumes de son pays. M. Patrois a emprunté à la Russie quelques-unes de ces scènes pittoresques que ses romanciers commencent à nous raconter, *la Procession des saintes images*, *l'Izba*, *la Bonne aventure*. *L'Izba* est un tableau complet et saisissant, tout animé du souffle d'une poésie étrange. Dans *la Procession*, les ombres du deuxième plan ne diffèrent pas assez de valeur avec la demi-teinte du premier. *La Bonne aventure* offre un groupe charmant de jeunes filles. Des qualités viriles distinguent M. Patrois : la fermeté du dessin, la soli-

dité tempérée du ton local, un coloris doré qui semble refléter l'Orient, un sentiment du beau proche parent du style. *Le Quatuor* de M. Jundt se recommande par des mérites analogues : mais *le Premier né* reproduit une scène de famille comique qui pourrait aussi bien se passer en Bourgogne que dans le Tyrol : l'intérêt du costume y devient secondaire; l'esprit des physionomies gâte la valeur d'art du tableau, si toutefois l'esprit gâte jamais quelque chose.

Sans courir si loin, les peintres de mœurs et de costume n'ont qu'à parcourir les anciennes provinces de la France, à chaque pas des costumes pittoresques les arrêteront, des mœurs imprévues leur offriront des tableaux tout faits. Longtemps la Bretagne a eu seule le privilége d'attirer les artistes. Aujourd'hui d'autres provinces les lui disputent. Mais ceux qu'elle a formés lui demeurent encore fidèles. M. Fortin est par droit d'ancienneté le chef des Bretons bretonnants. Comme les peintres habitués à tourner dans le même cercle d'idées ou de modèles, M. Fortin en vient à économiser ce qu'il prodiguait naguère : une ou deux figures lui suffisent pour un tableau. L'intérêt s'en trouve amoindri, et, des *Scènes familières* ou des *Intérieurs* trop connus, il se reporte tout entier sur la *Tempête*, heureux essai, en un genre nouveau, d'un talent à qui l'on ne supposait pas une telle vigueur. M. Lebel marche avec succès dans la voie tracée par M. Fortin. M. Gouézou s'y engage peu à peu. Son *Berceau vide*, petit drame intime que nous reproduisons ici, nous paraît supérieur à la *Charité militaire*, seconde édition de l'anecdote qui a inspiré M. Loyer. Le *Convoi d'une jeune fille* et le *Repas de noce* sont l'œuvre d'un homme qui n'a pas encore les mêmes motifs d'économie que M. Fortin : M. Guérard a tiré bon parti de la quantité de figures qui peuplent ces deux tableaux. Il manie avec aisance le costume et le peint d'une agréable couleur. On peut lui reprocher toutefois certains blancs un peu criards : les jeunes filles du *Convoi* ne tiennent pas assez non plus au sol qui les porte. Le *Repas* présente un ensemble plus harmonieux et plus solide.

M. Antigna, contrairement à la pratique ordinaire des peintres de genre, marche toujours vers un progrès nouveau. *Les Filles d'Ève* se ressentent encore de la couleur noire et épaisse qu'il avait adoptée d'abord. Les sujets bretons empruntés au poëme de Brizeux sont peints d'un ton plus transparent et plus léger. On aime surtout *la Fontaine verte*, petit cadre d'une fraîcheur charmante, vraiment animée d'un souffle de poésie. Ce sont aussi des pages poétiques, plus directement inspirées de la nature, cette *Noce* et ces *Joueurs de boules* où M. Adolphe Leleux a déployé une largeur d'exécution peu commune et un sentiment très-juste de l'accord de la figure et du paysage.

L'Alsace, découverte bien postérieurement à la Bretagne, ne compte qu'un nombre restreint d'explorateurs, mais tous sont à citer, parce qu'ils apportent à la représentation des mœurs et des costumes de leur pays un zèle patriotique secondé par le plus légitime talent. M. Brion, M. Schutzenberger, M. Schuler, voilà certes trois artistes excellents, j'allais dire trois maîtres de la peinture de genre. Au dernier revient peut-être la palme de l'originalité, parce que, fixé sur les lieux mêmes, M. Schuler ne perd jamais de vue ses modèles : de là le caractère profondément



LE BERCEAU VIDE
Par M. Gouézou.

sincère des *Émigrants*. M. Schutzenberger en use plus librement avec sa nationalité : volontiers il se répand au dehors, il aborde les sujets les plus opposés, les *Terpsychores*, *Marie Stuart en Écosse*; mais il ne rencontre jamais si bien que lorsqu'il revient à sa chère patrie; l'*Idylle allemande* a plus de charme à nos yeux que *le Braconnier à l'affût* ou le *Souvenir de chasse*. De ces trois fils dévoués de l'Alsace, M. Brion est le plus dévoué et le mieux récompensé de son dévouement. *La Noce*, placée d'abord à contre-jour, produisait un effet déplorable. Aujourd'hui que la lumière l'éclaire pleinement, elle apparaît comme l'œuvre capitale de la peinture de genre au Salon de 1861. Le *Benedicite*, ou plutôt la bénédiction nuptiale donnée par le père, et le *Repas de noce* mettent déjà suffisamment en relief les heureuses qualités de M. Brion : on admire avec

quel art simple et large dans sa précision il a rendu les accessoires accumulés sur la table du *Repas;* on aime l'expression toujours honnête de ses physionomies rustiques : la justesse du dessin, la vivacité tempérée de la couleur, charment également dans les trois parties de la trilogie alsacienne. Mais *la Noce* en est l'acte principal. A l'étude spirituelle des physionomies vient s'ajouter l'aisance des mouvements : la richesse des détails rehausse l'aspect attrayant du costume. Une lumière gaie inonde les acteurs de cette cérémonie campagnarde, se joue sur les maisons, sur les vêtements, sur les chairs, et enveloppe d'une ombre transparente les joyeux musiciens. Tout prend un air de gala et de bonne humeur. *La Noce* de M. Brion est un de ces tableaux de mœurs qui acquièrent avec le temps une valeur historique. En ne l'achetant pas, la commission de la loterie a voulu sans doute laisser au gouvernement le soin de lui ouvrir les portes d'un musée. Le *Siége d'une ville par les Romains* atteste les études sérieuses de M. Brion : il nous semble y voir un rêve érudit de M. Gérôme traduit, avec une exécution plus large et plus nourrie, par un talent plus sympathique. M. Charles Marchal, que l'occasion seule fait Alsacien, a singulièrement flatté les formes un peu épaisses des habitants du Bas-Rhin. Le cabaret où il les place semble étouffer ces colosses. M. Charles Marchal comprend bien le costume et la physionomie, il a une couleur solide; *la Jeune veuve* exposée au boulevard des Italiens l'a mieux inspiré que le *Cabaret de Bouxwiller*.

Le midi de la France ne fournit pas au Salon actuel un contingent bien nombreux ni bien remarquable. C'est aux Pyrénées que se sont donné rendez-vous et M. Guillemin, toujours habile, et M. Landelle, toujours élégant, et M. Sain, et M. Magy. Ce dernier a même débauché son maître, M. Loubon. L'un et l'autre auraient mieux fait de rester fidèles à la Provence qui a formé leur talent, et qui d'ordinaire l'inspire si bien. M. Rave et M. Martin représentent seuls le pays provençal, celui-ci par un *Intérieur de moulin* à l'huile dont la touche épaisse rappelle celle de Granet, celui-là par un *Arrivage d'oranges*, composition assez heureusement ordonnée, mais très-inégale, où des figures d'une intention charmante coudoient des détails d'un goût plus que douteux, tels que ce pied levé en l'air que la Génoise étendue au premier plan présente au nez du spectateur. M. Durangel a pris aussi son modèle parmi les *Portefaix* de Marseille, mais il l'a idéalisée par les élégances du dessin au point de la rendre méconnaissable. La *Portefaix*, aussi bien que le *Satan* du même auteur, se découpe sur un fond dont l'irréprochable azur noie ensemble et la mer et le ciel. Approuve qui voudra cette fantaisie que rien ne motive; elle ajoute à l'œuvre de M. Durangel une prétention inutile. M. Chevrier

a trouvé dans le costume des paysannes de la Bresse le motif d'une étude plus simple et plus naturelle.

Indépendamment de l'intérêt du costume, les scènes de la campagne prêtent à une interprétation savante. L'amour de la nature, en s'alliant au sentiment du beau, élève la paysannerie jusqu'au style. M. Millet, entré un peu par hasard dans cette voie, poussé par la critique, soutenu par l'opinion, y marche aujourd'hui d'un pas plus assuré. Nous applaudissons à son audace, mais nous regrettons que, révolutionnaire aveugle, pendant qu'il cherche un art nouveau, il se croie obligé de fouler aux pieds les lois d'une tradition qui restera toujours, si ancienne qu'elle soit, la tradition du grand art. Les potiers de la basse Provence, à l'époque de Noël, modèlent tant bien que mal des figurines de paysans en costume moderne destinés à accompagner la Nativité ou, comme on dit, la *Crèche* du petit Jésus. De la part d'un de ces ignorants, *l'Attente* serait une naïve erreur; on se contenterait d'en sourire. De la part de M. Millet on ne peut légitimement supposer une pareille simplesse. Transformer en paysans de Barbison le père et la mère de Tobie, les placer en pleine forêt de Fontainebleau dans l'attitude de gens qui attendent un omnibus, c'est ou une aberration inexplicable ou un défi au sens commun. On nous permettra de laisser la question indécise et de réserver nos éloges à *la Tondeuse de moutons*. Là M. Millet se montre vraiment artiste, parce qu'il rentre, sciemment ou à son insu, dans la véritable tradition de l'art. Il prend pour point de départ la réalité la plus vulgaire, mais il l'interprète; entre la nature et l'image qu'il nous en offre, il fait intervenir une opération de son esprit, une idée, un sentiment. Cependant, de là à proclamer M. Millet un maître, il y a loin. Les maîtres, avant de se mettre en route, allumaient leur lanterne : ils choisissaient le point de départ. M. Millet part à l'aveuglette. Une femme qui donne à manger à son enfant ou qui tond un mouton n'est, en réalité, ni plus ni moins poétique qu'une femme qui porte un fardeau sur la tête. L'une et l'autre n'intéresseront un artiste amoureux du beau qu'autant qu'elles participeront de la beauté naturelle de la femme. M. Millet ne demande à la nature ni beauté ni laideur; il la peint telle qu'elle se présente, plutôt laide que belle, en vertu d'une certaine philosophie dont il s'inspire. Si, dans ces conditions, son œuvre atteint au style, c'est non-seulement par la puissance de l'interprétation, c'est aussi parce qu'en dépit de toutes les thèses philosophiques, la beauté naturelle des formes humaines force la main aux plus récalcitrants. En vain M. Millet réagit contre le sentiment qui l'entraîne sur le grand chemin du beau traditionnel; en vain s'arme-t-il de toutes pièces,

lourdeur voulue du dessin, épaisseur calculée de la couleur, maladresse cherchée de l'exécution : lutte impuissante. Le modelé des mains de *la Tondeuse* est beau; le mouvement général a de la grandeur. *La Mère* forme avec son enfant un groupe heureux. Je n'en déplore que plus vivement le désaccord des tons rouges et des tons gris qui marbrent la peau du nourrisson, et surtout ces lumières plombées qui tombent lourdement sur les lèvres de la nourrice. Jusqu'ici M. Millet avait donné des espérances très-légitimes; cette année il fait acte de véritable puissance. *La Tondeuse* n'est pas son dernier mot; mais elle marque peut-être le point extrême où l'art de M. Millet puisse atteindre avec les moyens auxquels il se restreint. Il ne dépassera ce point qu'en modifiant son système.

C'est ce que M. Breton a très-bien compris. Pas plus que M. Millet, M. Breton ne s'amuse à habiller des statues; mais les femmes dont il emprunte le modèle à la réalité ne perdraient pas beaucoup à porter, au lieu du fichu et de la jupe de futaine, le péplum et la tunique. Cet éloge s'adresse principalement aux *Sarcleuses*, le plus important des tableaux de M. Breton au point de vue de la figure humaine. *Le Colza* et *le Soir* laissent une place plus large à l'impression de la nature; le paysage et les figures s'y partagent à peu près également l'intérêt. Dans *les Sarcleuses*, la figure prévaut; celle qui tient le crible, et plus encore celle qui ramasse le grain tombé, sont, par le mouvement et l'enveloppe générale de la ligne, des figures d'un grand caractère. Il reste à marquer tous les détails, à un degré égal, de ce caractère de grandeur; il reste encore, si M. Breton prend décidément la figure pour l'objet principal de ses tableaux, à étudier le nu de plus près. Le bras gauche de la sarcleuse debout, les bras de la paysanne assise dans *le Soir*, en un mot la plupart des parties nues manquent de précision et de solidité. *La Récolte du colza* laisse moins apercevoir ces défauts de détail, parce que la puissance de l'effet coloré absorbe les formes. Si l'on veut se rendre compte de ce qu'est la poésie en peinture, il sera bon de considérer à côté l'un de l'autre deux des tableaux de M. Breton, *le Colza* et *l'Incendie*. Le premier, à l'aide des lignes, des formes, des tons, de tout le matériel de la langue de l'art, n'exprime qu'une chose, l'impression solennelle des heures du soir; le second n'exprime rien : il emploie toutes les ressources de la peinture à la représentation pittoresque d'un fait. M. Breton, habile homme quand même, a su représenter ce fait d'une façon dramatique. Plus d'un de ses confrères y aurait aussi bien réussi, tandis que je n'en aperçois qu'un très-petit nombre capable de peindre *les Sarcleuses* ou *le Colza*.

Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur la troupe fidèle qui se presse autour de M. Breton. Son exemple a gagné à la cause rus-

LE COLZA, PAR M. BRETON

tique plus d'un bon esprit, et bientôt chaque culture aura son poëte. M. Laugée a choisi les œillettes, mais M. Laugée est un mondain qui arrive aux champs tout parfumé des élégances de la ville. Il lui faudra chausser les sabots du réalisme s'il persiste à peindre les paysans, et il aurait tort d'y renoncer, car il a mis beaucoup de sentiment dans le groupe de femmes intitulé *la Lettre*, et, dans la *Récolte des œillettes*, une poésie vraie, malgré la distinction qui l'endimanche. M. Cabane, que nous sommes heureux de rencontrer toujours en progrès, en est encore à refaire les premiers succès de M. Breton. *La Sortie de l'église* dénote chez M. Cabane un assez bon sentiment de la poésie rustique, et l'*Étude* un talent d'exécution sobre et consciencieux qui n'a pas dépouillé tout à fait la timidité du débutant. M. Desbrosses, qui expose pour la première fois, trahit davantage son inexpérience. Un brouillard uniforme enveloppe le fond de son tableau, un ton violacé alourdit le premier plan; les figures, d'un dessin juste, à l'exception du petit garçon que ses épaules trop étroites rendent difforme, n'ont pas un accent assez marqué. Mais l'air circule bien, le sujet se compose d'une façon satisfaisante; on voit que le jeune artiste sent ce qu'il veut peindre, et qu'il le peint en toute sincérité. L'habileté viendra plus tard; elle vient toujours trop tôt. L'enfer est pavé de bonnes intentions, et le Salon tapissé d'œuvres habiles.

V

MM. DEHODENCQ, LAUWICK, MADAME BROWNE;
MM. CERMAK, HUGUET, WASHINGTON, GENTZ, LAZERGES;
M. FROMENTIN; M. BELLY ET M. BERCHÈRE; M. HASENFRATZ,
MM. LABBÉ, BELLEL, DE TOURNEMINE, DAUZATS;
MM. BREST, PASINI ET MOUCHOT; M. DELAMARRE.

Les scènes de mœurs et les paysages que l'art contemporain va chercher sous le ciel d'Orient conservent encore une saveur étrange et saisissante, bien que le goût public ait eu le temps de s'y faire depuis les premiers essais de Marilhat, de Decamps et de M. Delacroix. La triple tradition de ces maîtres continue à rallier, en trois groupes divers, les peintres de l'Orient, selon que les uns ne s'inspirent que du spectacle de la nature, les autres de la figure humaine, ou que d'autres encore, ne séparant pas l'homme des champs où il est né et des villes qu'il a bâties, restent fidèles à ce genre mixte dont Decamps a fourni le type. M. Dehodencq,

talent original, bien fait pour peindre des mœurs d'une originalité tranchée, a passé de l'Espagne au Maroc; il en a rapporté deux scènes empruntées à la vie juive. Dans l'une, la fiancée est conduite chez son époux les yeux fermés, confiance aveugle dont la civilisation du continent offrirait peu d'exemples; dans l'autre, la tribu effarée d'Abraham et de Lévi assiste à une horrible profanation, la décollation d'une juive par un sabre musulman. M. Dehodencq possède au plus haut degré l'art de caractériser les types : on croirait qu'il a toujours vécu chez les peuples barbares, et qu'il a pu étudier à loisir toutes les manifestations de leurs passions bestiales, tant il marque chaque physionomie d'un cachet individuel. Le premier tableau, *la Mariée juive*, est un effet de nuit éclairé par la lumière artificielle des torches, où se noient, dépensées en pure perte, ses vigoureuses qualités. *L'Exécution* les met mieux en évidence. Au milieu de la foule bariolée qui se rue au pied de l'échafaud, on distingue plusieurs figures d'une véritable puissance d'expression, entre autres les gamins qui poursuivent de leurs pierres et de leurs huées les juifs scandalisés. Mais un de ces juifs, placé au premier plan, fait une grande tache noire : l'air, d'ailleurs, manque à cette foule; le ciel l'écrase, un soleil sans pitié l'étouffe, et dénature jusqu'aux tons des chairs et des étoffes; la peau d'ébène des nègres devient violette, et la chair cuivrée des Marocains s'éclaire de reflets d'un rouge incandescent. Il y a, dans une telle débauche de couleur suffocante, une exagération dont M. Dehodencq devra se guérir, de peur de se nuire à lui-même. Ce n'est pas qu'on lui demande de s'humaniser jusqu'à la distinction de M. Lauwick, ou jusqu'à la fadeur de madame Browne. La *Femme juive* de M. Lauwick serait une agréable étude d'intérieur moresque, si le fond venait moins en avant. Quant à madame Browne, on doit regretter que les qualités délicates qu'elle possède ne s'allient pas chez elle à un sentiment plus juste de la valeur respective des tons et à une exécution plus solide. *Le Portrait* témoigne encore d'une certaine fermeté; *la Consolation*, sujet enfantin, ne demandait qu'un peu de grâce charmante, que madame Browne a très-bien su y mettre. Mais l'étude de grandeur naturelle, intitulée *Femme d'Éleusis*, voulait un parti pris plus décisif : ou le caractère par le dessin, ou le charme par la couleur; la figure tombe sans soutien, comme un plan vertical uniforme. *La Visite* et la *Joueuse de flûte*, qui se présentent comme des révélations de la vie mystérieuse des harems, ne dépassent pas, en valeur et en intérêt, les notes de voyage d'un journal de femme; encore les indiscrétions de la princesse Belgiojoso avaient-elles un tout autre accent de vérité. Il est possible qu'en 1860 de jeunes modistes parisiennes, importées à Constantinople par la guerre de Crimée, se soient amusées à

jouer devant madame Browne les innocentes berquinades qu'elle a aussitôt fixées sur son calepin. Madame de Belgiojoso peuple les harems de beautés plus massives, plus conformes au type idéal des houris de Mahomet, et vêtues avec cette fleur exquise de mauvais goût qui caractérise, de plus en plus, les toilettes féminines, à mesure qu'on descend de Paris vers l'équateur. Pour nous, il nous est impossible de reconnaître dans la lumière crayeuse dont s'éclairent les *Intérieurs* de madame Browne, ce jour à la fois transparent et blond qui se tamise à travers les grilles des moucharabys. Les murs aussi nous paraissent bien nus. Quoi! pas un miroir de clinquant, pas un cartonnage de Paris ou de Londres, et, comme meubles, pas un piano, pas une pendule en porcelaine, pas même une boîte à musique! La vraisemblance ne plaide pas en faveur de madame Browne : la gentillesse toute parisienne de ses sujets turcs les protége seule contre les reproches plus graves que la critique serait en droit de leur adresser au nom de l'art.

M. Cermak peint trop bien; le portrait d'ami, qu'il intitule *Étude de raïa slave*, pourrait être proposé comme modèle à une classe de commençants; mais nous ne conseillerions à personne d'imiter la *Razzia de Bachi-Bouzouks*. Dans la *Jeune paysanne Croate*, bien qu'on sente encore trop l'étude tranquille de l'atelier, l'adresse de l'exécution sert d'enveloppe à un sentiment exprimé non sans délicatesse; le groupe de la mère et de l'enfant compose un ensemble d'une couleur aimable. M. Huguet et M. Washington ne sortent certainement pas de la même école que M. Cermak. Il est rare de rencontrer des gens plus sans-façon. Le public se venge du procédé en prêtant peu d'attention aux œuvres négligées de M. Huguet et de M. Washington, et le public a tort. Il y a, chez l'un et l'autre de ces artistes, un mérite réel. M. Washington dessine avec largeur, M. Huguet a un véritable tempérament de coloriste. Nous ne leur demandons pas une toilette tirée à quatre épingles, comme celle de M. Cermak ou de madame Browne; mais nous croyons sincèrement qu'un peu moins de débraillé ne leur messiérait pas. M. Washington en arrive à sacrifier complétement la figure humaine, à supprimer l'air, et à confondre entre eux les différents plans, indiqués par des plaques de couleur entière et crue. M. Huguet dénature presque jusqu'à la charge l'originalité de ses modèles; il les place au hasard, et, pendant qu'il attire de force l'attention sur des riens d'un goût douteux, il laisse perdre de vue la profondeur du ciel et l'habile dégradation des terrains qu'il excelle à peindre. Le *Transport d'esclaves*, de M. Gentz, étudié avec conscience dans toutes ses parties, manque de souffle, et, bien que chaque figure intéresse par elle-même, l'intérêt général est absent, parce que l'auteur n'a pas su s'imposer d'u-

COURRIERS Pays des OULED NAYLS.

tiles sacrifices. M. Lazerges, en s'appliquant à des scènes de la vie arabe, y a apporté les qualités habituelles de son talent distingué. Les *Kabyles moissonnant* lui ont même permis de montrer des qualités de paysagiste qu'on ne lui connaissait pas, mais il n'a pas présenté d'une façon assez saisissante une scène bizarre et pourtant bien réelle, la *Danse des Aissaouas*.

Il n'y a, j'en ai peur, au Salon de 1861, qu'un seul peintre de l'Orient, M. Fromentin. Même après les révélations de M. Delacroix, de Decamps et de Marilhat, le poëme des Orientales n'est pas complet, si l'on exclut M. Fromentin. De ces poëtes aimés, l'un a chanté le soleil, l'autre le charme étrange d'une nature exceptionnelle, celui-là les brillants contrastes des costumes et l'indolente volupté des mœurs. M. Fromentin n'a vu en Orient que deux choses : l'espace, et le cheval qui dévore l'espace ; le cheval sans lequel la race arabe n'existe pas, le compagnon fidèle de ses travaux, de ses combats, de ses plaisirs. Avec quelle intelligence il a su pénétrer l'individualité du cheval arabe! Certes, nos malheureux traîneurs de fiacres auraient peine à reconnaître un des leurs dans l'animal à riche encolure qui porte, à travers les hauts plateaux de la Kabylie, ce *Berger* aux formes si délicatement exquises, qu'on les croiraient coulées en bronze d'après un modèle antique. Les *Courriers* nous montrent à l'œuvre, en plein déploiement d'activité, ces nobles bêtes dont les pieds effleurent à peine la tige des hautes herbes, et que leur maître nourrit d'une branche arrachée en passant au tamarin sauvage. La *Fantasia* est leur fête, fête animée où les armes, les vêtements, les robes des chevaux, les couleurs les plus gaies et les plus chaudes étincellent au soleil et reflètent l'éclat d'un ciel brûlant. L'exécution fougueuse de M. Fromentin peut induire en erreur au premier abord. On la croirait négligée, mais on découvre bien vite que cette apparente négligence cache une précision rigoureuse des formes. La couleur emploie les tons les plus vifs de la palette sans les rompre à l'aide du gris, en les associant au contraire par des demi-teintes d'une transparence toujours légère et pure. Une meilleure place accordée aux *Courriers* et à la *Fantasia* mettrait mieux en évidence la qualité du ton : dans les *Courriers*, notamment, l'aspect général est sourd, parce que les reflets absorbent les touches noires qui distinguent le troisième cheval de l'arbre contre lequel il paraît collé. Le *Lit de l'Oued-Mzi* représente bien les fleuves desséchés de l'Orient, dont les mimosas épineux gardent les abords, dont les galets sonnent sous le pied du cheval. Cependant, ce tableau paraît demeuré à l'état d'ébauche, tandis qu'il est difficile de désirer des paysages plus achevés, comme ensemble de couleur et comme travail intérieur du ton, que les *Maisons turques à Mustapha*, et l'*Ancienne Mosquée à Tebessa*. Certain faiseur de

vues d'Orient placé trop près du petit cadre de *la Mosquée* en reçoit un coup mortel dont il ne se relèvera jamais. Par ses paysages, M. Fromentin se rapproche de Decamps : il a ses ciels et ses verts d'une intensité puissante, sans pousser au même excès d'épaisseur rugueuse la couleur des terrains et des fabriques. Peintre de mœurs arabes, il ne ressemble qu'à lui-même. L'Orient, qui nous attire et nous appelle, mérite bien que nous apprenions à l'aimer. Si le Louvre n'a su garder ni un paysage égyptien de Marilhat, ni un souvenir d'Asie Mineure de Decamps, que du moins le Luxembourg, en plaçant M. Fromentin à côté de M. Eugène Delacroix, complète la révélation poétique de l'Algérie, la seule province d'Orient dont nous soyons les maîtres.

L'Égypte appartient surtout aux paysagistes. Ils ont raison de s'y porter en foule; car nulle part ils ne sauraient rencontrer de plus larges horizons, une nature plus simple et plus harmonieuse, et de plus belles ruines, mieux caressées par le soleil. Claude Lorrain, s'il revenait au monde, abandonnerait l'Italie pour l'Égypte. Les dessinateurs y trouvent leur compte, aussi bien que les coloristes. Pendant que M. Gérôme transforme par le style le *Hache-paille* du pauvre fellah, pendant que M. Gibert et M. Rudhart s'efforcent de serrer de près la forme des terrains et des ruines, M. Belly et M. Berchère veulent avant tout nous arrêter par le charme de la couleur. Ce n'est pas que M. Belly s'abstienne de dessiner. A la stricte observation des formes il joint l'étude des tons, à une heureuse composition des lignes un effet non moins habilement composé. Cependant ses *Pèlerins allant à la Mecque* présentent un groupe trop compacte peut-être, et la proportion des chameaux, relativement à la figure humaine, y paraît exagérée. L'*Effet du soir dans le désert du Sinaï* est un tableau poétique du ton le plus juste et le plus fin. Dans l'*Avenue de Choubrah* et les *Abords d'un village*, le ton s'égaye en s'éloignant un peu de la vérité locale. Mais il reprend toute sa justesse dans les *Bords du Nil :* rien de plus vrai que les ombres violettes qui soutiennent l'éclat blanc des lumières. Composition d'un grand aspect, les *Bords du Nil* portent à un haut degré le cachet de la poésie, et d'une poésie tout égyptienne. M. Berchère a moins de largeur d'ensemble, il semble étudier par petits morceaux ; son architecture, un peu molle, manque d'assiette. Le *Temple d'Hermonthis* atteindrait presque au style, si la silhouette était accusée avec plus de fermeté. Le *Gué de la mer Rouge* est sans contredit le meilleur des tableaux exposés par M. Berchère : le ciel et la mer fuient parallèlement jusqu'à l'horizon lointain où les arrête une chaîne de montagnes roses : l'air et le soleil remplissent le paysage et enveloppent les figures finement touchées.

Une couleur sobre et sincère distingue le *Café sur les bords du Nil* de M. Hasenfratz. M. Labbé court de la Thessalie à Blidah, et de Blidah à Fontainebleau. Cette instabilité communique à ses paysages une certaine mollesse. La nature de Fontainebleau, qu'il a pu consulter de plus près à diverses reprises, est aussi celle qui l'a le mieux inspiré. Dans l'interprétation de la nature orientale, M. Labbé apporte un sentiment assez nouveau : il s'efforce d'en saisir les grandes masses, et il les peint d'un pinceau gras et vigoureux, témoin la *Récolte d'oranges*. Quant aux *Troupes irrégulières traversant le Pénée*, si M. Labbé n'est pas redevable à un de ses voisins de la rue de Douai des exquises figures de cavaliers qui animent le paysage, il faut le féliciter d'avoir su dérober à M. Fromentin ses qualités les plus charmantes. M. Bellel, un janséniste du paysage, applique à l'Orient le style rigoureux sous lequel il est habitué à resserrer la nature française : la nature orientale, plus libre et plus colorée, s'accommode peu d'un tel système; elle en garde je ne sais quoi de dur et de compassé qui ôte à la *Route d'El Kantara* une partie de son intérêt.

M. de Tournemine maintient toujours au même diapason sa verve originale. Une exécution fine et précise ajoute au charme imprévu de ses motifs. C'est un de ces esprits rêveurs chez lesquels la vue de l'eau éveille un sentiment poétique, et qui suivent d'un œil curieux dans les airs le vol de l'oiseau. De toutes les compositions que cette double passion lui a inspirées, la plus originale et la plus complète est *Flamant et Ibis*, la plus agréable le *Souvenir du Bas-Danube*, et la plus habile le *Café à Adalia*. L'exécution de M. Dauzats a quelque rapport avec celle de M. de Tournemine. Nul, aujourd'hui, ne s'entend mieux que M. Dauzat à peindre l'architecture. On reconnaît aussi en lui d'excellentes qualités de paysagiste. Mais, comme la perspective rigide qu'exige le dessin des édifices s'accorde rarement avec celle que peut supporter la nature, M. Dauzats, pris entre un double écueil, hésite à sacrifier l'une à l'autre. Les *Environs de Damas* portent les traces de cette lutte. Les *Environs de Blidah* laissent la plus grande place au paysage, et M. Dauzats, en abordant franchement l'étude d'un grand terrain en pente, s'en est tiré à son honneur. Dans la *Grande Place de Manzanarès*, c'est l'architecture qui a le pas : des figurines, touchées avec beaucoup d'esprit, couvrent la place, mais peut-être ne participent-elles pas assez à la perspective générale. Un reproche analogue peut s'adresser à M. Brest. Le terrain de la *Place de l'Atméidan* ne suit pas la fuite des édifices, ni la dégradation colorée des figures et du ciel. L'air, d'ailleurs, circule librement et la lumière inonde la place. La *Pointe du Sérail* est aussi un beau paysage maritime inondé de soleil. Pourquoi faut-il que nous retrouvions ici cette exécution

lâchée, déjà signalée chez M. Huguet et chez M. Reynaud? Certes, entre une touche pointillée et une touche large, notre goût n'hésite pas : mais, si large que soit le travail, il doit, comme disent les artistes, être fait en dessous. La touche de M. Brest, purement superficielle, ne donne à ses premiers plans qu'une valeur décorative tout à fait insuffisante. C'est pourquoi, à ces deux toiles si largement traitées, nous préférons le *Bazar*, tableau moins important, mais plus étoffé, plus solide, plus vrai. Comparez la *Pointe du Sérail* de M. Brest à la *Troupe de musiciens* et au *Mariage arabe* de M. Pasini. Ce dernier aussi peint largement; les figures dont il peuple les rues du Caire ne sentent guère la miniature. Cependant elles ont une valeur humaine, une expression appréciable. On les voit se mouvoir, et l'on sait pourquoi. M. Pasini leur a donné peut-être trop d'intérêt, ou plutôt il lui est arrivé ce qui arrive souvent en pareil cas : il n'a pu se décider à sacrifier le paysage aux figures, ou les figures au paysage. La *Rue du Caire*, moins animée, garde l'intérêt que lui prêtent les jeux capricieux du soleil et de l'ombre sur l'architecture orientale. Un sentiment piquant de cette nature exceptionnelle distingue M. Pasini; il l'interprète avec humour; il a même adopté, pour la rendre, un parti pris de ton violet qui lui constitue une originalité spéciale. Mais, quand la nature le domine réellement, il oublie sans peine son parti pris, et, docile à l'impression reçue, il la traduit avec une sincérité pleine de charme. C'est le mérite de son *Village au vieux Caire*, beau paysage, où la crudité du ton local se fond dans une lumière claire de l'effet le plus harmonieux. M. Mouchot, par le sentiment très-fin des ombres, se rattache à M. Pasini. Mais il ferait bien de s'interdire le paysage, et de s'en tenir à ces intérieurs de ville qu'il peint avec largeur, quoique d'une touche un peu plate. Sa couleur transparente tournerait volontiers au gris. Car, même en Orient, le pays des lumières ardentes et des ombres chaudes, pour lesquelles Decamps ne trouverait pas de bitume assez cuit, la couleur, aujourd'hui, à force de prétendre à la finesse et à la distinction, s'efface, s'atténue, s'affadit sous le voile monotone du gris.

De tous les orientalistes, M. Théodore Delamarre serait le plus aventureux, si réellement il avait dû courir jusqu'aux confins de l'extrême Orient pour peindre le costume et les mœurs des Chinois. Il n'en est rien. De même qu'on rencontre des *Pifferari* à Paris, on y trouve aussi plus d'un Chinois. M. Delamarre a pu, sans quitter sa patrie, étudier les mœurs du Céleste Empire, et il les possède à fond, ainsi que le prouve une notice imprimée (Paris, imprimerie de Schiller), que le plus heureux hasard a fait tomber entre nos mains. Il est difficile, sans ce commentaire, de comprendre les finesses de ce qu'il appelle « *les tableaux chinois*

de M. Delamarre. » A propos du *Marchand de thé,* par exemple, qui se fût douté de ce précieux détail? — « Étant seul, sa queue de cheveux est « roulée autour de sa tête : c'est l'indice d'un grand laisser-aller. S'il « entrait une pratique, il rejetterait aussitôt sa queue par derrière. » — *L'Occidentaliste* semble, à première vue, une peinture lisse d'un caractère peu accentué. Écoutez la notice : — « C'est, dit-elle, le nom que l'artiste « a donné à un lettré chinois qui étudie l'Occident; c'est l'opposé d'un « orientaliste. Ce tableau représente un mandarin à globule bleu qui « s'efforce de comprendre les livres et les journaux d'Europe, anglais et « français. Les plis de son front indiquent un grand effort de compréhen- « sion. Les idées l'embarrasseraient-elles plus que les mots? » — L'*Occidentaliste* n'est donc pas un tableau, c'est un mot, mais, j'en ai peur, un mot qui porte à faux. Le public, privé du commentaire, ne l'aura pas compris. C'est le pinceau à la main qu'il fallait représenter *l'Occidentaliste* s'efforçant de peindre, aux antipodes de la France, les mœurs d'un peuple qu'il connaît à peine. Le tableau n'y eût peut-être pas gagné une valeur d'art plus haute, mais il eût certainement prêté à rire.

Quant à ce système de notices imprimées, inauguré par M. Loyer et M. Delamarre, la mode, espérons-le, ne s'en établira pas parmi les artistes. Nous avons bien assez des circulaires industrielles qui nous apprennent à domicile que le meilleur chocolat est le chocolat de MM. tels ou tels. M. Delamarre, dont on n'a pas oublié les intéressants articles sur l'art espagnol, sait par expérience, comme tous ses collègues en critique d'art, que les meilleurs tableaux sont ceux qui se passent de commentaires.

LÉON LAGRANGE.

NOTICE

SUR LES OBJETS D'ART

DE LA GALERIE CAMPANA

A ROME

ACQUIS POUR LE MUSÉE IMPÉRIAL DE L'ERMITAGE

A SAINT-PÉTERSBOURG

On annonce une bonne nouvelle aux amis des arts. Bientôt nous recevrons à Paris les objets qui composaient le célèbre musée Campana, à Rome. Pour les payer, un crédit de 4,800,000 francs est demandé au Corps législatif, qui s'empressera de l'accorder. Mais nous avons la douleur d'apprendre qu'avant les acquisitions faites par les commissaires français, un commissaire russe, M. Stepàn Guédéonoff, avait acquis déjà, pour le musée impérial de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, la plupart des principales pièces qui composaient le musée alors en son entier, presque toutes celles que la voix publique désignait comme les plus rares, les plus belles et les plus précieuses. Ainsi M. d'Escamps avait publié en 1856, chez Plon, imprimeur à Paris, la reproduction photographique, avec un texte, des principales statues et des principaux bustes qu'on désigne sous le nom d'antiques. Presque toutes ces statues, et un grand nombre des bustes, sont dans le lot de la Russie. Il en est ainsi malheureusement des vases, des bronzes, des camées, des verreries. Au reste, nous ne pouvons mieux faire, pour que l'on mesure justement l'étendue de nos pertes (c'est le nom qu'il faut donner aux prélèvements que les Russes avaient faits avant l'arrivée de nos commissaires), que de transcrire sans commentaires le catalogue que M. Stepàn Guédéonoff vient de faire imprimer à Paris pour en emporter à Saint-Pétersbourg les exemplaires en français[1].

Le prix total des acquisitions de la Russie, en y comprenant les frais d'emballage et de transport, ne s'élève pas à plus de 650,000 francs.

Le musée Campana, à Rome, amas prodigieux d'éléments divers, de chefs-d'œuvre et de pièces médiocres, n'a jamais été classé ni catalogué d'une façon satisfaisante. La liste, imprimée en langue italienne, des numéros qui le composent, donne beaucoup

1. Ce catalogue ne devant point paraître en France, nous le donnons ici en son entier.

d'indications fautives et fourmille d'erreurs archéologiques ; l'ouvrage de M. d'Escamps, *Description des marbres antiques du musée Campana, à Rome: Paris,* 1856, ne contient qu'une appréciation sommaire et incomplète de quelques-uns des objets les plus remarquables de la classe des marbres.

Bien que limités aux cinq catégories principales de la galerie Campana, et, dans ces catégories, *aux œuvres de premier ordre seulement,* les choix faits pour le musée impérial de l'Ermitage sont assez nombreux et variés pour qu'il ait été impossible, dans les quelques semaines que nous avions devant nous, d'en dresser un catalogue raisonné, œuvre qui, à défaut de travaux antérieurs, exige beaucoup d'études et de temps.

La présente notice, rédigée à la hâte pendant que l'on encaissait les divers objets dont elle offre la nomenclature, n'a d'autre but que celui de donner au public de Saint-Pétersbourg un aperçu général des monuments précieux dont la munificence éclairée et la généreuse sollicitude pour les arts de S. M. l'Empereur viennent de doter la Russie.

S. GUÉDÉONOFF.

Rome, mars 1861.

VASES PEINTS

ÉTRUSQUES ET ITALO-GRECS.

I

« Le Musée royal de Naples, dit le savant éditeur du Musée Bourbon[1], est un des plus riches en vases, sa collection ne comptant pas moins de cinq cent cinq pièces de choix. Ce pays possède, en outre, plusieurs collections particulières : une des plus célèbres est celle de feu l'archevêque de Tarente, à Portici. Celle de la maison Vivenzio, à Nola, a passé tout entière dans le Musée royal. Rome a eu de tout temps une collection des plus remarquables, comme nombre et comme choix ; elle fait partie maintenant (du moins les vases les plus précieux) du Musée étrusque, fondé par le pape Grégoire XVI. La collection de la galerie royale de Florence est intéressante pour avoir été la première à donner de la célébrité à ce genre de monuments ; moins nombreuse que les précédentes, elle a l'avantage de posséder des vases peints venant de la Grèce proprement dite, de la Sicile et de plusieurs points de la Grande-Grèce et de l'Étrurie, ainsi qu'une notable quantité de vases non peints, aussi remarquables par la beauté de la forme que par celle des bas-reliefs dont ils sont ornés ; ils proviennent en grande partie de l'Étrurie. Volterre, Bologne, Pérouse et d'autres villes étrusques ont des collections de vases dans leurs musées. Les gouvernements les plus éclairés de l'Europe s'efforcent depuis quelques années de recueillir ce qu'ils peuvent trouver de vases peints antiques, spécialement du royaume de Naples ; l'Autriche et la France en sont riches outre mesure. Parmi les particuliers possesseurs de belles collections, on peut citer les Lamberg, les Durand, les Bonaparte, etc. »

Ces lignes, écrites en 1841, peuvent donner une idée de la valeur qui s'attache à un ensemble de cinq cent soixante-six vases, *choisis un à un* parmi les trois mille sept cent quatre-vingt-onze dont se composait la prodigieuse collection Campana, qui, d'une part, engloutissait des musées, et, de l'autre, s'enrichissait, au prix de sacrifices insensés, de tout ce que l'Italie pouvait lui offrir isolément d'objets précieux. Ceux-là seuls qui ont étudié les musées étrusques de Naples, de Rome, de Florence, de Vienne, de Paris et de Londres, sont à même de comprendre le rang exceptionnel que, sous ce rapport, le Musée impérial de Saint-Pétersbourg vient de prendre d'un seul coup parmi les galeries de l'Europe.

1. *Real Museo Borbonico descr. et illustr.*, da E. Pistole si, 1841, t. V, p. 283.

I. — VASES PRIMITIFS DE STYLE ASIATIQUE.

Trouvés en grande partie dans les tumulus de la nécropole d'Agilla (plus tard Caere, aujourd'hui Cervetri, dans l'ancienne Étrurie), ils témoignent du goût enraciné dans la race étrusque pour les compositions bizarres et les images monstrueuses venues d'Orient par la voie du commerce, goût qui se traduit ici, comme dans les vases de Clusium et les vases improprement appelés égyptiens, par des imitations de figures orientales, surtout de figures

babyloniennes. Telles sont les compositions à sujets d'animaux et les combats de bêtes, dont on retrouve les types originaux sur des pierres persépolitaines. Plusieurs de ces vases ont conservé leurs bases ou piédestaux primitifs.

Pièces : 26.

II. — VASES ÉTRUSQUES A VERNIS NOIR.

Ceux-ci furent trouvés à Véies, à Vulci, à Chiusi et à Cervetri. La roideur, en quelque sorte égyptienne, des figures à bas-reliefs dont ces vases sont décorés, leur imprime un caractère très-remarquable d'originalité primitive. Les sujets ordinaires de ces bas-reliefs sont des représentations d'animaux, des têtes humaines et des masques plus ou moins grossièrement ébauchés. Les anses et les couvercles affectent des formes particulièrement bizarres; de ces derniers, quelques-uns ont au sommet une figure de coq. Les vases à compositions sont rares. Le musée de Florence en possède quelques beaux spécimens provenant des fouilles de Sarteano, près de Chiusi.

Pièces : 41.

III. — VASES ÉTRUSQUES PEINTS DE LA PREMIÈRE ET DE LA SECONDE MANIÈRE.

Cette catégorie, qui comprend la majeure partie des vases de fabrique étrusque, se divise en deux classes principales, dont chacune correspond à deux phases diverses de la civilisation des Étrusques. Dans les vases archaïques ou de la première manière (appelés autrefois vases siculiens), les figures et les ornements sont peints en noir sur fond jaune; les chairs des femmes et la chevelure des vieillards affectent le blanc. La seconde manière, de style plus large, plus grandiose et plus en harmonie avec les œuvres grecques de la belle époque, emploie le jaune sur fond noir ou bronzé.

Les formes les plus variées de la céramique grecque, telles qu'hydries, amphores, nasiternes, cratères, canthares, scyphes, etc., sont représentées dans la collection d'élite acquise pour le compte du Musée impérial. On y trouve bon nombre de vases grammatiques ou à inscriptions, des vases de prix avec l'inscription consacrée ΤΟΝΑΘΕΝΑΕΘΝΑΘΛΟΝ, des sujets de peintures inédits et mystérieux. Le temps a manqué pour donner une description raisonnée de ces richesses; nous nous bornerons à signaler comme particulièrement précieux les quinze grands vases connus sous la dénomination de vases à cloche (*vasi a campana*); ils méritent d'être classés à part, comme exclusivement destinés par les Étrusques à la décoration de leurs temples et de leurs maisons. La beauté des peintures dont ils sont revêtus, l'importance des sujets mythologiques qui en font l'argument; enfin, l'imposante grandeur de leurs dimensions, les mettent au rang des plus nobles restes de l'art antique. Parmi les plus remarquables, il faut citer ceux où l'on voit la fable d'Hercule et d'Eurysthée, la mort de Patrocle, Danaé dans la tour de bronze, le triomphe de Bacchus Indien, le combat de Thésée et des Amazones. (Voy. *Bullet. de corresp. archéolog.* : Vase de Danaé, *ann.* 1845, *p.* 21; *ann.* 1850, *p.* 138. Vase de Cere, représentant le combat de Thésée avec l'Amazone Mélosa, 1847, *p.* 150; etc.)

Pièces : 138.

IV. — VASES A BOIRE ET A VERSER, VASES A PARFUMS, PLATS, ETC.

Une merveilleuse variété de formes diverses distingue cette branche de la céramique des anciens; l'art du potier y parcourt l'échelle tout entière des formes de la vie animale et végétale. Il n'est pas de quadrupède, de reptile ou d'oiseau; pas de sirène, de harpie ou de griffon; pas de fruit ou de fleur; pas de figure humaine ou de fantaisie, qui ne lui ait fourni son modèle; et cela, sans que jamais l'élégance et le bon goût se soient vus sacrifiés aux caprices de l'imagination ou aux exigences de l'utilité. La collection présente, choisie entre plus de quinze cents exemplaires, peut être regardée, à bon droit, comme une des plus précieuses de l'Europe.

Pièces : 233.

V. — VASES D'AREZZO.

On comprend sous cette dénomination une espèce particulière de vases, dont les archéologues font remonter l'origine à la cité d'Arezzo, l'Arétium des anciens. Ces vases, de la plus fine argile rouge ou bronzée, sont généralement revêtus d'élégantes ciselures en relief; leur rareté est extrême. Les dix exemplaires que nous en possédons proviennent des fouilles de Chiusi et de Cervetri et se distinguent par des ornements en bas-relief de la plus exquise pureté.

Pièces : 10.

VI. — VASES DE NOLA.

C'est la nécropole Nolane qui a fourni au Musée de Naples les plus beaux spécimens de sa magnifique collection de vases grecs. On les considérait comme les plus parfaits parmi les vases peints, avant la découverte des merveilles de Cumes et de Ruvo. L'épuisement des tombes de Nola leur donne le mérite d'une grande rareté.

Pièces : 35.

VII. — VASES DE RUVO ET DE LA GRANDE-GRÈCE.

Cette catégorie se compose de trente-cinq vases aussi merveilleux par la grandeur exceptionnelle de leurs dimensions que par l'extrême élégance de leurs formes et des ornements dont ils sont revêtus. De même que les vases à cloche cités plus haut, on doit les considérer comme des monuments de luxe, destinés à la décoration des appartements et des temples. En outre, et grâce à l'importance des arguments mythologiques qui font le sujet de leurs peintures, la science contemporaine leur doit le précieux avantage de pouvoir se rendre compte du mérite et du genre de composition des œuvres, fatalement perdues, de la peinture grecque; car c'est là, sans nul doute, que la céramique des anciens allait chercher les originaux de ses représentations.

Le Musée Bourbon de Naples ne possède qu'une dizaine d'exemplaires de vases de cette dimension, provenant également des fouilles de Ruvo; le Vatican n'en compte que trois.

Quelques autres vases de premier ordre, découverts à Capoue, Sorrento, Canosa, etc., entre autres, le fameux vase à cloche de la galerie Rinuccini (voy. Inghirami, *V. fitt.* I, 3), sont entrés dans cette collection *unique au monde*, qui, du musée Campana, a passé *tout entière* dans celui de l'Ermitage impérial. (Voy. *Bullet. de corresp. archéolog.* : Oreste à Delphes, *ann.* 1844, *p.* 84; *ann.* 1846, *p.* 91. — Grand vase représentant l'histoire de Jason et le rachat du corps d'Hector, *ann.* 1849, *p.* 119, etc., etc.)

Pièces : 35.

VIII. — VASES DE CUMES.

Ils proviennent des fouilles ordonnées par feu S. A. R. le comte de Syracuse. Dans le nombre se trouve la merveilleuse hydrie (vase à trois manches) dite le *roi des vases*. Voici ce qu'en dit M. Raoul Rochette dans une lettre au professeur Gerhard, de Berlin, publiée dans la *Revue archéologique allemande*. (Anzeiger, *p.* 434.)

Paris, 19 janvier 1854.

« J'ai vu à Rome, chez M. Campana, les principaux résultats des fouilles de Cumes, acquis de S. A. R. le comte de Syracuse et d'autres particuliers. Dans le nombre de ces objets, il y a un vase qui est unique au monde par la beauté de la fabrique et par une circonstance, jusqu'ici encore sans exemple, qui le rend le monument le plus célèbre peut-être de la céramique grecque venu jusqu'à nous. C'est un vase de très-grande proportion, à trois manches, à vernis noir, le plus fin et le plus brillant qui se puisse voir; il est orné, à plusieurs hauteurs, de frises sculptées en terre cuite et dorées; mais ce qui lui donne une valeur inestimable, c'est une frise de figures de quatre à cinq pouces de hauteur, sculptées en bas-relief, avec les têtes, les pieds et les mains dorés, et les habits peints de couleurs vives, bleues, vertes, du plus beau style grec qui se puisse imaginer. Plusieurs têtes, dont la dorure s'est détachée, laissent voir le modelé, qui est aussi fin, aussi achevé que celui du plus beau camée antique. En résumé, c'est une merveille à laquelle je ne connais rien de comparable. J'ai beaucoup engagé l'heureux propriétaire de ce beau vase à en faire exécuter un calque qui serait colorié et doré de manière à reproduire aussi exactement que possible, dans tous les détails, le monument original, et à distribuer le calque entre les antiquaires de l'Europe, et M. Campana m'a promis de le faire. Le vase fut trouvé dans un des tombeaux de Cumes, que les paysans du lieu fouillaient en secret pour leur propre compte, après que le prince napolitain avait fait cesser les travaux. »

(Voy. aussi les articles de M. Minervini dans le *Bullet. archéolog. de Naples, ann.* III, *tab.* VI, et du docteur Braun, *Bullet. de l'Inst. archéolog., ann.* 1855, *p.* 4. Ce dernier retrouve dans le sujet de la frise une représentation du retour de Proserpine.)

D'un mérite moins exceptionnel que cette œuvre merveilleuse, qui seule pourrait suffire à la gloire d'un musée, les autres vases de la même famille entrés dans la collection de l'Ermitage n'en sont pas moins des pièces de premier ordre et d'une très-grande beauté. On a cherché à grouper autour du vase principal tous ceux qui, par la spécialité des formes et des ornements, se rattachent au système dont il est émané, ce qui nous donne, comme pour les vases de Ruvo, une collection dont aucun autre musée ne peut se vanter d'avoir la pareille. (Voy. *Bullet. de corresp. archéolog.* : Vases de Cumes à frises dorées, *ann.* 1855, *p.* 35.)

Pièces : 24.

BRONZES ANTIQUES

On sait combien les sculptures en bronze venues jusqu'à nous sont peu nombreuses, ou plutôt d'une extrême rareté. Le musée de Naples a pu, grâce aux exhumations d'Herculanum, de Stabies et de Pompéi, réunir jusqu'à une centaine de pièces entre statues, statuettes et fragments; sa véritable richesse consiste dans une collection sans rivale des divers ustensiles de la vie privée et publique, en usage chez les anciens habitants de la Grande-Grèce. Le Musée de Florence, riche en antiquités étrusques, ne compte que trois statues en bronze, d'une célébrité européenne; celui

du Vatican n'en possède que deux, dont l'une étrusque, l'autre romaine, de l'époque des Antonins. Cette grande pénurie d'ouvrages en bronze figurés donne un prix exceptionnel à tout ce qui, parmi les débris de la sculpture en métal et de la toreutique des anciens, peut se rattacher à une idée d'art. Sous ce rapport, la partie de la collection Campana passée dans notre musée s'enorgueillit de la possession de plusieurs pièces de premier ordre et d'un mérite hors ligne.

I. — BRONZES FIGURÉS.

1. *Statue* étrusque de grandeur demi-naturelle, découverte dans la partie la plus antique de la nécropole de Pérouse. Elle est demi-nue, imberbe et étendue sur un cippe funéraire en bronze. Les yeux sont forés; elle est ornée d'un collier (*torques*), d'un bracelet et d'un diadème. On la croit une figure de Lucumon ou prêtre étrusque. Ce monument unique et du plus beau style toscan a été décrit en détail dans le *Bulletin de l'Institut archéologique.*

2. Groupe de figurines. Un *guerrier* étrusque, armé de toutes pièces et le carquois à la main, tient embrassée une femme vêtue du péplum; sculpture archaïque d'un beau travail et d'une patine excellente.

3. *Athlète* ou pancratiaste, vêtu de la chlamyde, la tête ornée d'une coiffure de femme.

4. Figurine de *Mercure*, avec ses attributs, de style très-grossier, caractéristique des images mystérieusement difformes, signalées par Gerhard (*Bullet. de l'Instit. archéol.*, 1830, f. 11 à 16.)

5. L'*Aigle enlevant Ganymède.*

6. Partie supérieure d'une *chimère* pareille à la célèbre chimère d'Arezzo. Sculpture étrusque d'une remarquable puissance d'exécution.

7. *Minerve* avec l'égide et le casque.

8. *Diane* tirant une flèche de son carquois (voy. la *Diane* de Phelloé, Pausan., VII, 27, 4). Elle pose sur un globe supporté par une base pyramidale, travaillée à jour. Figurine d'un beau style.

9. Figurine représentant un *Hercule* jeune et imberbe, vêtu de la peau du lion de Némée, la massue dans une main, les pommes des Hespérides dans l'autre (voy. le bronze du Mus. britann., spécim. II, 29). D'une grande pureté de dessin et du plus beau travail.

10. *Vénus nue*, la tête ornée d'un diadème. On voit une trace de dorure au talon du pied gauche.

11. *Guerrier* armé de toutes pièces.

12. Figurine de *femme* assise, demi-nue; peut-être une *Vénus Victrix*, le javelot à la main. (Voy. O. Muller, arc. 577.)

13. Statuette d'un *jeune homme nu*, armé d'une lance et d'un glaive; du plus beau style grec.

14. Figurine de bronze doré, représentant un *homme voilé* (un flamine?) avec une patère dans une main, une corne d'abondance dans l'autre.

15. Buste d'*Hercule* couronné de lierre. Travail romain.

16. *Vase* à onguent, en forme de tête de femme; ouvrage étrusque.

17. Autre semblable, d'un beau style, formé des têtes accolées d'un Silène et de Bacchus.

18. *Cratère* d'argent, orné d'un bas-relief bachique [1].

II. — ARMES DIVERSES.

1. *Casque* en bronze, trouvé dans la nécropole de Vulci par feu le prince de Canino, Lucien Bonaparte. Deux sangliers sont ciselés en relief sur les garde-joues. Le corps du casque est orné de trois couronnes d'or, l'une de feuilles de lierre, l'autre de laurier, la troisième de feuilles d'olivier, complétées et restituées d'après les indications antiques. Cette belle pièce a été illustrée par la gravure et la description.

2. *Casque* étrusque, en argent, trouvé dans une tombe de Bolsena (Vulsinium). Le cimier, en fer recouvert d'une lame d'argent doré et ornée de ciselures de style oriental, se termine en forme de trident; il a pour supports deux chevaux marins ailés, en argent. Les mentonnières sont ornées d'une frise à ciselures ondulées. Exemplaire merveilleux que la commission instituée pour la vente du musée Campana avait demandé (comme aussi le vase de Cumes) à réserver pour le Vatican.

3. *Id.* — Forme grecque.

4. *Id.* — Surmonté d'une figure de cygne.

5. *Id.* — Avec tête de lion en relief.

6. Pareil au n° 5.

7. *Id.* — En forme de bonnet ailé, à tête de Méduse en relief.

8. *Casque* avec trois rainures pour mettre des plumes; tête de Méduse en relief.

9 et 10. *Cuirasses.*

11 à 14. *Cnémides.*

15. *Bouclier* de grande dimension, à boules en relief; au centre, un figure de chimère.

16. *Id.* — Au centre, une figure de harpie.

17. *Id.* — A figure de chimère en relief.

18 à 32. *Fers de lances.*

33. *Epée* en fer, de forme recourbée.

1. Dès l'antiquité, les figurines étrusques en bronze étaient regardées comme très-précieuses. Horace les met au nombre des richesses du millionnaire :

Gemmas, marmor, ebur, *Tyrrhena sigilla*, tabellas,
Argentum, vestes Gætulo murice tinctas, etc.

Epist., lib. II, ep. II, v. 180.

34. *Épée* de bronze, à lame cannelée; la garde a la forme d'une tête d'aigle.

35. *Id.*

36. *Épée* longue, à garde ornée de têtes d'animaux.

37. *Épée* en fer, à garde de bronze surmontée d'une tête de guerrier.

38. *Poignard* égyptien en bronze, avec son manche antique de bois.

39 à 42. *Mors* et ornements de cheval, en bronze.

III. — CANDÉLABRES.

1. *Candélabre* composé de plusieurs pièces en forme de tasses. La base est ornée de figures d'hommes et d'animaux; le fût, supporté par un Hercule, se termine par un plateau quadrangulaire, surmonté d'une figurine.

2. *Id.* — Composé de pièces sphériques, surmonté d'une figurine de guerrier armé de toutes pièces.

3. *Candélabre* à base triangulaire.

4. *Id.* — A trois pieds, surmonté d'une figurine de guerrier armé.

5. *Id.* — Composé d'un tronc noueux, surmonté d'un oiseau qui supporte une tasse.

6. *Id.* — Composé d'un tronc d'arbre, dont les racines forment les pieds, et surmonté d'un vase qui supporte une figurine d'homme nu.

IV. — MIROIRS.

Cette collection, dont plusieurs pièces sont uniques, est des plus intéressantes pour l'étude des miroirs étrusques, ce problème encore pendant de la science archéologique.

1. *Miroir* de grande dimension, dont le disque lamé d'argent a conservé une partie de sa lucidité primitive. Le manche est en bronze et formé d'un génie femelle ailé; le bas-relief du revers représente une femme assise, posant la main sur la tête d'un enfant, que lui présentent un guerrier et une femme qui se tiennent embrassés.

2. *Miroir* gravé au trait. A droite, une figure nue, ornée d'un collier et de pendeloques, est assise auprès d'un jeune homme nu, armé d'une lance; à gauche, un vieillard et une figure nue en pied, ornée d'un diadème, d'un collier et de pendeloques. Dans le fond, une femme voilée vêtue d'un péplum. Dans le haut, un génie femelle ailé armé d'une lance et tenant un vase à parfums dans la main. Le tout du plus beau style étrusque.

3. *Id.* — Doré, avec encadrement intérieur couvert de figures de génies des deux sexes et d'inscriptions en lettres étrusques. Au centre, Vénus, vêtue d'un long péplum et ornée d'un diadème, d'un collier et de pendeloques, embrasse Adonis. Un cygne est auprès de lui; dans le fond une femme ailée, vêtue d'un péplum, tient une épingle à cheveux dans une main; un vase à parfums dans l'autre. Les noms des personnages, écrits en lettres étrusques, mettent ce miroir au nombre des soixante-dix miroirs à inscriptions connus jusqu'ici (voy. Braun, *Ann. de l'Institt.*, XXIII, 141). Le manche est orné d'une figure de satyre et de deux panthères en relief.

4. *Miroir* avec figure de femme ornée d'un bandeau, d'un collier et de pendants d'oreilles.

5. *Id.* — Carré, d'une lucidité remarquable.

6. *Id.* — Un jeune homme assis tend les bras à une femme qui se tient debout devant lui.

7. *Id.* — Jeune guerrier armé auprès d'une femme vêtue.

8. *Id.* — Avec trois figures de femmes.

9. *Id.* — Même sujet.

10. *Miroir*. Une femme ornée d'un diadème et d'un collier, entre deux jeunes hommes en tunique; autre femme vêtue dans le fond.

11. *Id.* — Même sujet.

12. *Id.* — Même sujet.

13. *Id.* — Même sujet.

14. *Id.* — Deux figures juvéniles; dans le fond une étoile.

15. *Id.* — Même sujet.

16. *Id.* — Même sujet.

17. *Id.* — Avec figure de génie femelle ailé.

18. *Id.* — Avec le jugement de Pâris.

19. *Id.* — Même sujet.

20. *Id.* — Même sujet.

V. — VASES.

1. *Vase* de Capoue, avec inscription étrusque sur le bord. Pièce magnifique, publiée par M. Minervini dans le *Bulletin napolitain*.

2. *Id.* — A deux anses ornées de masques de satyres.

3. *Id.* — Reposant sur trois pieds de lion; manches mobiles attachés à deux masques de satyres barbus.

4. *Vase* de forme ovale. Au centre un bas-relief représentant une figure de femme avec corne d'abondance, montée sur une panthère que conduit un génie ailé.

5. *Id.* — A deux anses en forme de mains.

6. *Id.* — En forme de coupe; manches à jambe de cheval.

7. *Id.* — En forme de bassin (*præfericulum*).

8. *Id.* — A deux anses mobiles.

9. *Id.* — *Præfericulum* avec manche.

10. *Id.* — De forme ovale.

11. *Id.* — Pareil.

12. *Id.* — Pareil.

13. *Id.* — A manche mobile attaché à deux figures nues.

14. *Casserole* posant sur un pied à part.

15. *Id.* — Avec manche orné d'une coquille.

16. *Casserole* avec manche orné d'une tête d'homme.

17. *Petit vase* ovale à un manche.

18. *Id.*

19. *Vase* à deux manches, orné de têtes d'enfants et d'un masque barbu en relief.

20. *Ciste* de forme cylindrique, orné de figures gravées au trait du plus beau style; supporté par trois serres d'aigles, surmonté de panthères. Sur le couvercle deux figures de satyre et de femme. Trouvé à Palestrina.

21. *Vase* en forme de bocal, trouvé à Viterbe, avec inscription pointée : C. POMPONIUS. ZOTICUS. COLLEGIO. APOLLINARIO. DD.

VI. — USTENSILES.

1. *Balance* à deux chaînes et poids en forme de souris, supportée par une figure de femme ailée.

2. *Patère* concave, avec manche figurant un géant barbu.

3. *Id.* — Avec manche orné d'une figure de femme.

4. *Vase* en forme de canard, à quatre roues.

5. *Frottoir* (*strigilis*).

6. *Tasse* concave, de forme ovale, à deux manches mobiles ornés de tête de tortue.

7. *Anneau* athlétique.

8. *Tasse* à manches mobiles.

9. *Id.* — A manche gravé.

10. *Manche de vase.*

11. *Petit vase de sacrifice* (*simpulum*) à tête de canard.

12 et 13. *Deux manches de vase,* ornés de figures de chevaux et de dieux marins à queues de poisson.

14. *Magnifique trépied* de style étrusque archaïque, orné de hauts-reliefs représentant les travaux d'Hercule et des combats d'animaux. Le pareil, au Vatican, est classé parmi les bronzes précieux.

15. *Lampe* romaine à six becs, supportée par trois chaînes attachées à des aigles et ornée de masques en relief.

16. *Petite lucerne* en forme de chaudron, à quatre pieds.

VII. — OBJETS DIVERS.

1. *Manche d'une patère,* en forme de femme demi-nue.

2. *Patère* avec manche figurant un jeune homme nu.

3. *Petit satyre* agenouillé.

4. *Anneau* orné.

5. *Petit masque* tragique.

6. *Manche d'épingle à cheveux,* incrusté d'argent et représentant un lièvre qui mange du raisin.

7. *Petite cnémide* incrustée d'argent.

8. *Petite souris* avec inscription : SECUND SACRUM.

9. *Dauphin* attaché à une massue.

10. *Petite serrure.*

11. *Corne d'abondance* avec tête d'âne incrustée d'argent.

12. *Pelle* de sacrifice.

13 et 14. *Deux manches* à masques de satyre.

MARBRES ANTIQUES.

« Je crois pouvoir assurer *d'une manière positive*, dit M. de Clarac [1], qu'en comptant Rome, si l'on repoussait les statues qui n'ont que deux pieds et au-dessous jusqu'à quinze ou dix-huit pouces, *on aurait de la peine à trouver dans toute l'Europe quatre mille statues antiques en marbre, et il n'y en a pas, à beaucoup près, cent en bronze,* de grandeur naturelle ou peu au-dessous. » Le Vatican compte 652 statues, y compris les statuettes, les torses et les fragments; le Musée Capitolin, 79; le Musée Bourbon, à Naples, 120, y compris les bronzes; la galerie de Florence, 106; l'Augusteum de Dresde, 124, y compris les statuettes et les fragments; le Musée Britannique, 96, dont 20 statues égyptiennes et 12 torses, etc., etc., etc. Ces chiffres (indépendamment du mérite exceptionnel des sculptures du musé Campana passées dans celui de l'Ermitage impérial) peuvent donner une idée de l'importance d'une acquisition qui comprend 78 pièces de marbres antiques, dont 43 statues, presque toutes demi-colossales ou de grandeur naturelle; le reste à partager entre bustes, hermès, sarcophages, bas-reliefs, vases, etc.

I. — STATUES.

A. — Divinités.

1. *Jupiter assis.* Ce colosse, « qui l'emporte par la grandeur, la sublimité de l'expression et la conservation, sur le célèbre *Jupiter* également colossal du Vatican [2], » a été trouvé à la villa Barberini de Castel-Gandolfo, bâtie, comme on sait, sur l'emplacement de la villa de Domitien. Le maître des dieux est représenté dans la majestueuse attitude d'un Jupiter Nicéphore ou vainqueur, tel qu'on le voit sur les médailles de Domitien [3]. La draperie, resti-

1. *Musée de sculpture.* Paris, 1841; t. I, avant-propos, XXVI.

2. Tel est le jugement que porte sur cette belle statue le savant Guttani, *Monuments antiques,* p. 58-59.

3. Un exemplaire grand bronze d'une semblable médaille a été incrusté dans la base de notre statue.

tuée à l'aide d'un travail en stuc, a dû être de bronze doré. Cette statue, en beau marbre pentélique, est un des rares chefs-d'œuvre de l'art antique venus jusqu'à nous. (Haut., 12 palm. 1/4.)

2. *Junon.* Trouvée dans le pays classique d'Antium, auquel on doit l'*Apollon du Belvédère*. La tête, antique, mais rapportée, est malheureusement peu en harmonie avec la beauté magistrale du torse et de la draperie. Cette dernière est du plus grand style et de la plus grande sévérité; par-dessus le chiton, qui ne laisse à découvert que le cou et les bras, la déesse paraît enveloppée des plis d'un ample himation ou manteau carré. Les deux bras manquent. (Haut., 2 m. 11 cent.)

3. *Minerve pacifique.* Statue en marbre grec, de la galerie Altemps à Rome. L'expression calme des traits, la majestueuse tranquillité du maintien, et, au point de vue de la symbolique, l'exiguité calculée de l'égide, caractérisent, dans ce beau simulacre, la déesse du conseil et de l'intelligence. Comme dans la *Minerve* en bronze de Florence et quelques autres statues d'une époque avancée de l'art grec, celle-ci est revêtue de l'himation, que sa main gauche ramène derrière le corps. Le casque est surmonté d'un sphinx et de deux chouettes, oiseaux de Minerve et symboles d'Athènes. (Haut., 2 m. 24 cent.)

4. *Minerve astrifère.* Trouvée en 1823 parmi les ruines du palais des Césars, sur le mont Palatin. On lui donne le nom d'astrifère à cause de l'égide étoilée qui lui sert de cuirasse. Le cabinet des bronzes à Vienne possède une figurine de Minerve, dont le vêtement est aussi parsemé d'étoiles. La tête et les pieds de notre statue ont été restitués en stuc.

5. *Mercure.* Statue en marbre grec, plus grande que nature, dans la pose consacrée aux représentations idéales de ce dieu. Les hommes de l'art la préfèrent, quant au torse, au célèbre *Mercure* du Vatican, autrefois dit l'*Antinoüs du Belvédère*. Elle a malheureusement subi, dans la partie inférieure, les inconvénients d'une restauration peu intelligente; mais du moins un ciseau barbare ne s'est pas attaqué, comme dans la belle figure du Vatican, aux contours antiques[1].

6. *Mercure Agorée.* Statue en marbre de Paros, plus grande que nature, peut-être le plus beau simulacre existant de ce dieu. Il est représenté nu, debout près d'un tronc d'arbre; il tient un grand caducée de la main droite allongée; de la gauche il s'appuie sur sa hanche. Le mystère dont le marquis Campana se plaisait parfois à envelopper ses acquisitions et ses découvertes nous laisse sans données sur la provenance de cette œuvre incomparable.

1. Voir à ce sujet les explications de E. Q. Visconti, *Musée P. Cl.*, I, 43.

7. *Mercure.* Jolie statuette en pied, aussi remarquable par l'élévation du style que par la conservation des différents attributs que l'art grec donne habituellement à Mercure. (Haut., 1 m. 26 cent.)

8. *Mercure assis* sur un rocher, les jambes croisées, la main droite appuyée sur une tortue, symbole de la lyre dont il fut l'inventeur. Le dieu est représenté se reposant d'un long voyage. Statuette en marbre grec d'un travail très-achevé; le torse est un modèle d'élégance et d'anatomie. Cette statuette offre beaucoup de rapports avec le célèbre *Mercure* en bronze du Musée de Naples (*Mus. Borbon.*, II, 140), dont elle a aussi les dimensions. (Haut., 4 pal. 1 on.)

9. *Vénus accroupie avec l'Amour.* Autrefois dans la galerie Rondanini, plus tard dans celle des marquis Origo. Gravée parmi les statues les plus célèbres de Rome au seizième siècle. Guattani (ann. 1788, p. 58) pense qu'elle pourrait être celle même de Polycharme, dont Pline fait mention parmi les sculptures qui décoraient le portique d'Octavie. La restauration de l'Amour, si éloignée du goût antique, est due au ciseau du Bernin. (Haut., 97 cent.)

10. *Vénus Génitrix*, trouvée aux environs de Tivoli. Elle tient dans une main la pomme de Pâris, et de l'autre elle relève, par un mouvement gracieux, le chiton dont l'étoffe transparente dissimule à peine les formes d'un corps merveilleux. César, qui se plaisait à répéter qu'il descendait de Vénus par Énée, avait adopté l'empreinte de la *Vénus Génitrix* sur les médailles de son temps. Cette belle statue, qui, par le caractère et le style, se rapproche de la célèbre *Niobé* de Florence, trahit dans chaque ligne le ciseau original d'un grand maître, à l'une des époques les plus florissantes de l'art grec. (Haut. 2 m. 14 cent.)

11. *Bacchus nu*, tenant une coupe à la main. Figure bien composée, mais d'une exécution peu délicate; vraisemblablement un ouvrage romain.

12. *Bacchus.* Statue en marbre de Paros, trouvée auprès de Saint-Jean de Latran. Le dieu des vendanges est nu; il tient une grappe de raisin dans une main et la coupe dans l'autre; sa tête est couronnée de lierre; une panthère est à ses pieds. C'est bien le Bacchus adolescent de Praxitèle, représenté et conçu sous les traits d'un éphèbe, chez lequel les formes du corps, fondues mollement et sans musculatures fortement accusées, annoncent la nature demi-féminine du dieu (voy. Ottfr. Mull., *Arch.*, § 428, 380). Cette charmante sculpture est le digne pendant de l'*Apollon sauroctone* du Vatican. (Haut., 1 m. 80 cent.)

13. *Hermaphrodite couché*, provenant de la villa Adriana; vraisemblablement, comme ceux de Florence et du Louvre, une imitation de l'*Hermaphrodite* en bronze de Polyclès. La

tête, remarquable par l'agencement particulier de la coiffure, participe de celle de Vénus. Œuvre d'une rare élégance, ce marbre résume, dans son ensemble, en proportions un peu au-dessous de la nature, ce que la beauté de l'homme et celle de la femme offrent de plus parfait. (Long., 1 m. 35 cent.)

14. *Apollon Lycien.* Statue colossale, aux formes majestueuses et puissantes. Il est appuyé (comme le représentent quelques gemmes antiques, Caylus, *Rec.* V, 52, 1, 56, 1) contre un pilier, tenant une cithare de la main gauche, la droite posée sur la tête. Le bras droit est restauré en stuc.

Les Muses. Cette collection sans rivale des neuf Muses, incontestablement supérieure à celle du Vatican et de Saint-Ildephonse, a été formée avec un rare bonheur de statues de la même grandeur et de proportions presque identiques, quoique trouvées dans des endroits différents. (On sait que les *Muses* du Vatican ne sont pas de la même hauteur.)

15. *Clio.* Trouvée à Tusculum. La Muse de l'Histoire est accoudée sur un cippe et croise les jambes dans l'attitude de la méditation. Son péplum, couvrant la partie inférieure de la figure, va se ramasser sur le cippe, où la main de la Muse le retient, en même temps qu'elle s'appuie sur un papyrus déroulé. Elle tient le style de la main droite. Sa tête est couronnée de pampre. (Haut., 1 m. 70 cent.)

16. *Thalie.* Trouvée auprès de Pouzzoles. Elle tient le masque de la main gauche, et de la droite ramène sur sa poitrine les plis d'un ample manteau. Sa tête est couronnée de laurier, comme sur la peinture d'Herculanum (Haut., 1 m. 86 cent.)

17. *Melpomène.* Trouvée auprès du Forum, à Rome. Elle tient de la main gauche un masque tragique et de la droite s'appuie sur la massue herculéenne. Sa tête est couronnée de laurier. (Haut., 1 m. 99 cent.)

18. *Terpsichore.* Trouvée à Véies. Elle tient une lyre de la main gauche, et, comme les deux précédentes, a la tête couronnée de laurier. (Haut., 1 m. 83 cent.)

19. *Erato.* Trouvée dans les environs d'Ardée. Elle est couronnée de roses et tient une lyre de la main gauche abaissée. (Haut., 1 m. 92 cent.)

20. *Polymnie.* Trouvée à Tusculum. Elle est également couronnée de roses, et, comme presque toutes les statues de cette Muse, complétement enveloppée d'un manteau. (Haut., 1 m. 87 cent.)

21. *Uranie.* Trouvée auprès de Pouzzoles. Elle tient le globe céleste dans une main, le *radius* dans l'autre. Sa tête est couronnée de fleurs. (Haut., 1 m. 94 cent.)

Bien que de provenance et d'origine diverses, les sept statues des Muses citées jusqu'ici sont à peu près du même style et de la même époque déjà très-avancée de l'art grec. Toutes se distinguent par la finesse, un peu dénuée de caractère, de leurs physionomies, par l'élégante recherche des motifs de draperies et de poses, par le gracieux caprice des coiffures[1]. D'un style plus sévère et plus élevé, les deux sculptures de Muses qui suivent paraissent appartenir à une époque plus voisine des traditions de la grande école de Phidias.

22. *Euterpe.* Trouvée à Véies. Sa tête est couronnée de l'ampyx ou anneau métallique; elle tient une flûte à la main droite. (Haut., 1 m. 89 cent.)

23. *Calliope.* Trouvée dans les ruines du *Circus maximus*. Elle a les cheveux ondulés, tombant en masse sur la nuque et retenus par l'ampyx. La tête, d'une plénitude junonienne, rappelle celle de la belle *Muse antique* de l'Ermitage impérial[2]. Elle tient les tablettes de la main gauche; le bras droit a été restauré depuis le coude. (Haut., 1 m. 95 cent.)

24. *Esculape.* Statue demi-colossale, provenant d'Ostie; sans contredit une des meilleures que l'on possède de ce dieu. Le fils d'Apollon et de Coronis est représenté avec son serpent enroulé autour du bâton traditionnel; la main gauche tient une patère. La draperie laisse les deux pectoraux à découvert. (Haut., 2 m. 7 cent.)

25. *Naïade à la coquille.* Trouvée à Palestrine. Cette ravissante statue, demi-nue, une des merveilles de l'art grec, n'a de commun avec la *Nymphe Appiade* du Vatican (P. Cl., I, 35) qu'un motif identique de composition; elle lui est supérieure et par la grâce infinie de la pose, et par l'admirable modelé d'un torse merveilleux, et par l'élégante simplicité de la draperie. La tête, d'une exquise finesse d'exécution, est le type vivant de la beauté grecque, dans ce qu'elle a de plus pur et de plus délicat. L'agencement de la coiffure rappelle, avec plus de largeur et de style, celui de la *Vénus de Médicis*. La coquille, indiquée par une saillie de la draperie, est moderne, ainsi que les deux bras, très-artistement restaurés par M. Rosetti.

26. *Naïade sur un cygne.* Joli groupe qui paraît avoir servi à la décoration d'une fontaine. Une opinion plus savante y retrouve Arsinoé sur l'autruche ou cheval ailé. (Haut., 1 m. 24 cent.)

27. *Faune et Satyre.* Groupe en marbre grec, présentant, dans la proportion des statuettes, un Faune à qui un Pan tire une épine du pied. Clarac (IV, 1741) cite un groupe identique au Musée du Louvre.

28. *Isis.* Statue moins grande que nature, avec le costume des prêtresses romaines de cette déesse; ouvrage d'un style meilleur que

1. Voyez à ce sujet mon *Groupe des Muses antiques*, *Ann. de l'Inst. arch.*, XXIV, *p.* 80.

2. Nommée, par erreur, *Jeune Fille athénienne.*

ne le sont d'ordinaire les simulacres d'Isis. Les deux bras manquent.

B. — Personnages mythologiques.

29. *Léda.* Groupe en marbre grec, trouvé dans les ruines de la ville de Véies, plus grand et d'un travail non moins remarquable que celui si connu du Musée Capitolin. Les yeux levés vers le ciel, Léda étend son péplum de la main gauche pour mettre le cygne perfide à l'abri de l'aigle qui le poursuit. Quand on l'a exhumé, ce joli groupe portait déjà des traces de restaurations faites dans l'antiquité. (Haut., 1 m. 26 cent.)

30. *Marsyas,* pendu à un pin; étude anatomique pareille à celle deux fois répétée au Musée de Florence. (Haut., 1 m. 60 cent.)

31. *Olympe,* peut-être un joueur de flûte. Statue un peu moins grande que nature, trouvée aux environs de Tusculum. Cette gracieuse figure d'adolescent, aux formes grêles, à l'air pensif, est d'une rare finesse d'exécution. Les jambes, mal restaurées, sont trop longues. (Haut., 1 m. 25 cent.)

32. *Hyacinthe.* Statue en marbre de Paros, trouvée à Pouzzoles. Cette merveilleuse figure nue, une des plus irréprochablement belles que l'on connaisse, a été restaurée en Hyacinthe sur l'indication, encore subsistante à la main droite, de la courroie usitée par les discoboles. (Haase, 411.) On voit au palais Chigi une figure d'Apollon à peu près semblable à la nôtre; Guattani (*ann.* 1785, VIII) en connaît une troisième parmi les marbres de la galerie Giustiniani. (Haut., 1 m. 86 cent.)

33. *Omphale,* avec les attributs d'Hercule. Statue aussi belle que rare dans ces proportions semi-colossales. Comme sur les monnaies de Sardes, la reine de Lydie est coiffée de la peau de lion; la draperie, qui s'enroule gracieusement autour de son corps, laisse la poitrine et les bras à découvert. (Haut., 1 m. 95 cent.)

34. *Hylas,* statue trouvée sur la voie Flaminienne. Cette jolie sculpture, d'une remarquable pureté d'exécution, paraît avoir servi à la décoration d'une fontaine. (Haut. 1 m. 36 cent.)

35. *Antioche,* avec le fleuve Oronte à ses pieds. Ce petit groupe, comme celui du Vatican (P. Cl., III, 46), a le mérite de reproduire un sujet des plus singuliers. L'exécution en paraît un peu négligée. (Haut., 4 palm. 4 on.)

C. — *Personnages sacerdotaux.*

36. *Prêtresse de Cybèle,* statuette, tenant une patère à la main.

37. *Jeune Lychnophore,* statue en marbre grec, trouvée à Cumes; peut-être le chef-d'œuvre de la collection. Elle représente une jeune fille, vêtue du chiton dorien avec l'hémidiploïdion, ou vêtement de dessus, serré à la taille par une ceinture; une tænia lui ceint la tête; elle tient un flambeau allumé dans chaque main, et figure évidemment une lampadophore à la procession des Éleusinies. Le grand style naturel de Phidias règne dans cette statue; expression, mouvement, draperie, tout y révèle la puissante originalité d'un ciseau sans rival[1]. (Haut., 1 m. 69 cent.)

D. — *Statues impériales.*

38. *Auguste* assis, statue en marbre grec, trouvée à Cumes; la plus belle représentation connue de cette noble figure d'empereur. L'artiste lui a donné l'attitude et le vêtement de Jupiter. On a replacé sur le globe qu'il tient à la main la petite Victoire de bronze, telle que la donnent les monuments anciens. La restauration, vraiment classique, des extrémités, est due à l'habile ciseau de M. Guaccarini. (Haut., 2 m. 20 cent.)

39. *Sabine,* femme d'Adrien, statue demi-colossale en pied, avec les attributs de Cérès. Sculpture remarquablement élégante, d'une époque fertile en beaux monuments. Par l'agencement particulier de la coiffure elle rappelle la *Livie* en piété ou en adorante du Vatican (P. Cl., II, 47). La draperie est un modèle de finesse et de goût.

40. *Faustine,* femme d'Antonin le Pieux, statue assise, de proportions colossales. La tête a la couronne de cheveux tressés, caractéristique de cette impératrice. Une partie de la draperie et le siége ont été restitués en stuc.

E. — *Personnages célèbres.*

41. *Socrate,* statue colossale en pied, *la seule* connue jusqu'ici de ce grand homme. Il est représenté tenant à la main la coupe remplie de ciguë; c'est le moment où, avant de mourir, il lègue à ses disciples les vérités immortelles du *Phédon.* Les manuscrits roulés en papyrus à ses pieds sont un symbole de ses travaux philosophiques. (Haut., 2 m. 15 cent.)

42. *Démosthènes* assis, statue en marbre pentélique, trouvée à Tusculum. Elle a sur celle du Vatican (P. Cl., III, 14) l'avantage d'avoir conservé sa tête antique. Une parfaite ressemblance avec le célèbre buste en bronze du Musée de Naples ne laisse aucun doute sur l'authenticité du personnage. (Haut., 1 m. 64 cent.)

43. *C. Marius,* statue en pied, trouvée à Otricoli. La plinthe porte encore l'inscription antique: C. MARIVS C. Admirablement drapée de la toge et du style le plus élevé, cette belle œuvre jouissait à Rome d'une grande réputation po-

1. La tête, antique, mais rapportée, de la *Diane lucifère* du Vatican, offre quelque analogie avec celle de notre statue (P. Cl., I, 29).

pulaire. Le célèbre consul est représenté déjà vieux; il tient un volume dans la main gauche; un scrinium est placé derrière lui. (Haut., 1 m. 99 cent.)

II. — HERMÈS ET BUSTES.

1. *Jupiter Ammon.* C'est l'Ammon-Chnubis ou Chnuphis des Égyptiens, avec les cornes de bélier. (Voy. *Bullet. de corresp. archéol., ann.* 1844, *p.* 44.)

2. *Minerve pacifique*, très-beau buste en marbre, trouvé à la villa Adriana. L'absence de l'égide, ainsi que l'expression calme et douce du visage, sont caractéristiques des représentations de la *Minerva pacifera*, telles que nous les ont transmises les médailles impériales.

3. *Bacchus indien*, hermès en marbre grec, d'un beau travail.

4. *Bacchus*, hermès double en noir antique.

5. *Niobé*, tête colossale, trouvée dans le Champ de Mars à Rome; un des plus beaux restes de l'art antique venus jusqu'à nous. C'est à la *Vénus de Milo* ou à la *Junon Ludovisi* qu'il faut remonter pour trouver un point de comparaison digne de cette œuvre classique.

6. *Laocoon*, tête et buste de statue un peu plus grands que nature. Fragment très-précieux; peut-être l'original même sorti du ciseau des artistes rhodiens.

7. *Pâris*, tête en marbre grec, trouvée près du tombeau de Cecilia Metella. Elle a été décrite par Guattani (*ann.* 1784, *p.* 76), qui la met au-dessus des autres représentations de ce personnage. Pline fait mention d'une statue de Pâris par Euphranor.

8. *Hérodote*, hermès en marbre, trouvé à Tusculum avec son nom en grec inscrit sur la base.

9. *Sapho*, buste trouvé auprès des thermes de Caracalla. Quoique d'une incontestable ressemblance avec les images mitrées de Sapho empreintes sur les médailles de Mitylène, ce buste paraît avoir quelque peu idéalisé les traits de l'illustre Lesbienne, qui dit d'elle-même, par la bouche d'Ovide, que la nature lui avait refusé la beauté extérieure, mais que, par le génie, elle l'avait dédommagée des disgrâces de sa personne.

10. *Virgile*, hermès trouvé aux environs de Pouzzoles. Ce marbre, d'une rare beauté, représente Virgile plus jeune que celui du Capitole.

11. *M. Marcellus.* Les effigies du vainqueur de Syracuse, gravées sur les denares de la famille Claudia, garantissent l'authenticité de ce portrait.

12. *P. Scipion l'Africain.* Ce buste, d'un excellent travail, est marqué de la cicatrice que l'aîné des Scipions gagna en sauvant la vie de son père à la bataille du Ticin.

13. *L. Cornelius Sylla*, dictateur. Ce portrait d'une des plus grandes figures historiques de l'antiquité romaine est le seul en marbre dont on ait connaissance. Il correspond pleinement à celui que nous ont conservé les médailles en argent de Q. Pompeius Rufus (neveu de Sylla), et que E. Q. Visconti a publié, comme le seul authentique, dans l'*Iconographie romaine* (cap. II, § 14).

14. *M. T. Cicéron.* Comme le *Cicéron* du Capitole et celui de Venise, notre buste a le poils chiche ou *cicer* au-dessous de la tempe gauche, signe caractéristique (mais imaginaire) des portraits du grand orateur. Il est du reste entièrement conforme à l'image de Cicéron, telle qu'on le voit sur la monnaie frappée en son honneur par la ville de Magnésie. (*Iconogr. rom.*, II, 345.)

15. *Marc-Antoine*, triumvir. On sait qu'à la mort de Marc-Antoine ses statues et ses bustes furent détruits, et qu'en outre le sénat décréta qu'aucun membre de sa famille ne prendrait à l'avenir le nom de Marc. De là (indépendamment de la grande beauté de l'exécution) l'inappréciable rareté de ce buste, le seul (quoi qu'ait pu dire E. Q. Visconti de celui de Florence) qui corresponde vigoureusement aux effigies du triumvir empreintes sur les médailles romaines. (*Iconogr. rom.*, I, 239, t. VII.)

16. *M. Brutus.* Le meurtrier de César paraît ici plus âgé que le fameux *Brutus* du Capitole.

17. *Pompée.* Bien qu'offrant une incontestable ressemblance avec le célèbre *Pompée* du palais Spada, ce buste paraît d'une authenticité douteuse. Les traits en sont trop marqués pour un homme mort à l'âge de cinquante ans, et le front presque dégarni de cheveux répond mal à ce que dit Plutarque de la beauté particulière de sa chevelure. Les médailles de Pompée lui donnent aussi une tête abondamment fournie de cheveux. Ce buste est du reste d'un beau travail; il a été trouvé à Rome dans les fondations d'une maison, auprès de la Propagande.

18. *Sextus Pompée le jeune.* Outre les traits du visage, qui se rapprochent assez des médailles sur lesquelles sa tête est gravée, on le reconnaît aux attributs maritimes sculptés en bas-relief au-dessous du buste.

19. *M. Agrippa.* Portrait des plus authentiques de ce personnage, dont les traits nous sont connus par les bustes de Paris et de Naples, ainsi que par la statue colossale du palais Grimani à Venise.

20. *Salluste.* L'inscription C. SAL. C. (Caius Sallustius Crispus), placée sur le piédouche qui fait corps avec le buste, donne d'autant plus de prix à ce marbre que les effigies de Salluste sont d'une extrême rareté. (Voy. la médaille *contournée*, § 4 de l'*Iconogr. rom.*, t. XI.)

21. *D. Corbulon.* Portrait incertain, comme l'est du reste aussi celui du Musée du Louvre.

22. *Jules César.* Ce beau buste offre une grande ressemblance avec la tête du *César voilé* de la collection Mattei. (Voy. Clarac, V, pl. 910.)

23, 24, 25. *Têtes colossales de rois daces*, dont l'une pourrait être le portrait du roi Décébale, vaincu par Trajan.

26. *Cornutus*, philosophe stoïcien, ami de Perse.

27. *Antinoüs.* Buste trouvé à la villa Adriana; une des merveilles de la renaissance de l'art grec sous les Antonins. La couronne de lierre en bronze a été restituée d'après les indications antiques.

III. — SARCOPHAGES, BAS-RELIEFS, VASES, ETC.

1. *Sarcophage* colossal, trouvé sur la voie Latine, avec bas-reliefs représentant l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte. Pièce unique comme travail et comme dimension; le plus beau peut-être de tous les sarcophages existants. (Longueur du sarcophage : 2 m. 65 cent. Hauteur des figures : 80 cent.)

2. *Sarcophage* trouvé auprès de Monticelli. Le bas-relief de face représente le mariage d'un personnage romain, que sa coiffure et sa barbe placent au siècle des Antonins. Celui du couvercle personnifie un jour de l'existence humaine. (Longueur du sarcophage, 1 m. 99 cent.)

3. *Bas-relief des Niobides*, en marbre grec, transporté d'Athènes à Venise à l'époque des victoires de Francesco Morosini sur les Turcs. La description est impuissante à rendre la suprême beauté de cette œuvre, qui saisit l'âme et la remue profondément, sans jamais s'écarter de cette noble réserve qui distingue le goût hellénique à la belle époque de l'art. Ni le groupe de la galerie de Florence, ni le sarcophage des *Niobides*, au Vatican (P. Cl., IV, 17), n'approchent de la grandeur de cette composition; c'est un poëme en marbre, dont les motifs font penser à Raphaël, l'exécution à Scopas ou à Praxitèle. Ce beau fragment, de même que les deux sarcophages qui précèdent, a été illustré dans les *Annales de l'Institut archéologique.* (Longueur, 1 m. 80 cent.) [1]

4. *Bas-relief* ayant pour sujet l'enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus.

5. *Panthère* dévorant la tête d'un veau.

6 et 7. *Vases* en marbre, avec ornements de feuillage et colonnes en cipollin et noir antique pour piédestaux.

8. *Trépied* en albâtre oriental; les pieds, sculptés en forme de têtes de lion, sont en rouge antique.

PORTRAIT EN CAMÉE

DE L'IMPÉRATRICE LIVIE.

Ce beau camée en calcédoine, un des plus grands connus, offre le portrait en buste de l'impératrice Livie, sous les traits de Vénus Génitrix. On lui voit sur l'épaule gauche un petit Amour ailé. C'est sous cette forme et avec ces accessoires que Vénus est représentée sur les médailles de Jules César. On sait que la famille Julia faisait remonter son origine jusqu'à cette déesse, par Énée. La morbidesse des chairs, le dessin irréprochablement pur des contours, l'extrême fini de la chevelure, témoignent du mérite supérieur de cette œuvre hors ligne, déjà célèbre au temps du pape Alexandre VII (Chigi), son premier possesseur connu. Les deux petits trous dont la plaque en calcédoine est percée ont fait supposer que ce camée avait été incrusté dans quelque cuirasse impériale, et c'est au point de vue de cette hypothèse que M. Castellani en a restitué la monture en or massif.

A ce camée on a joint un bel anneau en or, reproduisant le portrait de Livie sous les mêmes formes de Vénus Génitrix. Ce bijou, d'un travail très-fin, a été trouvé, en 1844, dans les ruines du mont Palatin.

PEINTURES A FRESQUE

DE RAPHAEL.

Une tradition séculaire a attaché le nom de Raphaël aux peintures à fresque que l'on admirait autrefois dans la villa Spada, ou Mills, sur le Palatin, et dans le casino dit de Raphaël, près de la porte Pinciana : villa et casino qui paraissent avoir, en effet, sinon appartenu, du moins servi de villégiature passagère au grand peintre d'Urbin.

Dans une salle du rez-de-chaussée de la villa Mills, soutenue par quatre colonnes de granit gris, on voyait encore, en 1856, les compositions suivantes, peintes à fresque sur les murs :

1. *Vénus*, peut-être Thétis ou Galathée, assise sur une espèce de dauphin ou de monstre marin, la tête tournée vers le spectateur. A sa droite est un Amour monté sur un autre dauphin, qu'il excite au moyen d'une baguette. Dans le fond, un rivage.

2. *Vénus*, assise sous un arbre et le bras appuyé sur un Amour que l'on voit debout à sa gauche, se plaint d'avoir été blessée par lui. L'Amour, une flèche à la main, paraît peu compatir à la douleur de sa mère.

3. *Vénus*, assise sous un arbre, se chausse une sandale au pied droit. Derrière elle on voit une colombe.

4. *Pan et Syrinx.* Au sortir du bain, la nymphe est occupée à peigner sa longue chevelure. Caché derrière un buisson, Pan la regarde à la dérobée.

5. *Vénus et Adonis;* selon d'autres, *Ariane et Bacchus;* ou bien encore, *Angélique et Médor.* Un jeune homme, la tête ceinte d'une

1. Voir la *Gazette*, t. I, p. 142.

couronne de feuillage, est assis sous un arbre; à ses pieds, et la tête appuyée sur ses genoux, une jeune femme à demi vêtue.

6. *Paysage.* Dans la partie supérieure, Uranus et Saturne assis dans les nuages. Au-dessous, campagnes verdoyantes, chutes d'eau, ponts, rochers, etc.; divers épisodes de la vie des champs.

7. Lunette au-dessus de la porte d'entrée. Un *Amour lançant une flèche.*

8. Autre lunette. Paysage : *Nymphes endormies* surprises par un Faune.

Ces fresques (les lunettes exceptées) ont 2^m 50 de haut sur 1^m 50 de large. Les figures des numéros 1, 2, 3, 5 et 7 sont de grandeur naturelle.

Les origines de la villa Palatine ne sont pas bien connues. On y trouve, sculptées en plusieurs endroits, les armes du pape Jules II, della Rovere; celles des ducs Mattei sont peintes ou plutôt surpeintes à fresque sur le plafond de la Loggia. Plus tard, cette villa porta les noms de villa Spada, Magnani, de Brunati et Colocci. L'abbé Rancureuil, l'ayant achetée dans les dernières années du siècle passé, y fit faire des fouilles qui, entre autres, amenèrent la découverte du célèbre *Apollon Sauroctone* du Vatican[1]. Revendue à un Anglais, M. Charles Mills, elle passa en dernier lieu aux religieuses salésianes, qui en ont fait un couvent et donné, plutôt que vendu, au marquis Campana les peintures, trop mythologiques à leur gré, de la Loggia. M. Succi, inventeur de l'art de transporter les fresques sur toile, fut chargé par le marquis d'en appliquer le délicat procédé aux peintures qu'il venait d'acquérir; l'opération, comme il est facile de s'en convaincre, réussit à merveille.

A quelle époque et pour qui ces peintures furent-elles exécutées? Ici encore les documents historiques nous font défaut; il en est un pourtant qui, d'accord avec la manière et le style même de nos fresques, semblerait nous autoriser à en rapporter l'origine aux années 1512-1515. C'est une lettre de Pietro Bembo au cardinal da Bibiena; elle porte la date du 19 avril 1516, et nous apprend que les mêmes sujets que ceux de la villa Palatine ont été exécutés par Raphaël, *en petit,* pour une salle de bain faisant partie de l'appartement que le cardinal occupait au troisième étage du Vatican. « Raphaël me charge de vous prier, écrit Bembo, de vouloir bien lui envoyer les autres historiettes destinées à être peintes dans votre salle de bain, c'est-à-dire leur description; car celles que vous lui avez envoyées seront commencées dans le courant de la semaine. » Ces historiettes forment un ensemble mythologique ayant pour objet la puissance et la glorification de l'amour; elles sont au nombre de sept, et reproduisent les numéros 1 à 5 des fresques de la villa Palatine, en y ajoutant une représentation de la naissance de Vénus, et une autre de Minerve luttant contre Vulcain. En outre, la *Vénus se chaussant* de la villa Mills y apparaît sous l'aspect d'une *Vénus qui s'arrache une épine du pied,* et dont le sang répandu change en rouge la couleur blanche jusqu'alors de la rose. A chaque panneau correspond une représentation allégorique de l'Amour, qui complète ainsi la pensée dominante[1]. Il est permis de croire que, frappé de la beauté des peintures *déjà existantes* à la villa Palatine, le cardinal da Bibiena aura voulu les faire entrer dans la décoration de sa salle de bain avec les modifications que comportait son idée. Je dis « les peintures *déjà existantes,* » car, en admettant avec Passavant (voy. plus bas) l'antériorité des fresques vaticanes (dont celles de la villa seraient une réplique faite par Jules Romain), comment expliquer parmi ces dernières l'absence de la plus gracieuse des peintures de la salle de bain, celle qui représente la naissance de Vénus? ou bien encore la transformation de l'histoire de la rose en une figurine dénuée de toute signification mythologique, de la Vénus se chaussant une sandale? L'esprit humain va du simple au composé, et non au rebours; ni Raphaël ni aucun de ses élèves n'auraient été défaire à la villa Palatine la composition imaginée pour le Vatican. Au reste, il paraît certain que les deux séries de peintures furent également estimées dans le temps et indifféremment reproduites comme ouvrages de Raphaël. Ainsi, tandis qu'une gravure de Marc de Ravenne reproduit la *Vénus se tirant une épine du pied* de la salle de bain, un ancien tableau à l'huile (aujourd'hui à la galerie publique de Manheim, gravé par Pierre Audouin) copie le même sujet d'après la fresque palatine, c'est-à-dire une *Vénus se chaussant une sandale.*

Voici ce que dit de nos fresques le savant Missirini, d'après une note du Longhena, dans sa traduction de la *Vie de Raphaël,* par Quatremère de Quincy, imprimée en 1829 :

« L'autre villa de Raphaël est celle dite villa Magnani, aujourd'hui villa Mills, sur le Palatin, où se trouve un portique précieux, entièrement couvert de peintures magnifiques, de grandeur naturelle, exécutées sur les cartons de Raphaël par ses meilleurs élèves, en même temps que retouchées en plusieurs endroits par le maître, au dire des intelligents en peinture. Il est impossible de rien imaginer de plus beau ni de plus exquis, soit que l'on considère la pureté du dessin, ou la grâce de la composition, ou la nouveauté des sujets; car on admire ici une ravissante *Galathée* et une *Vénus sor-*

1. Voyez Guattani, *ann.* 1785, *p.* 4.

1. Ces Amours ont été gravés en 1802, à Paris, par Coqueret, sous les titres de : l'*Amour noble,* — *furieux,* — *volage,* — *poète,* — *lent* et *vil.*

tant du bain, toute revêtue de pudeur, bien que pleine d'animation ; et le groupe d'*Hermaphrodite et Salmacis*[1], que l'on dirait une peinture pompéienne de la plus grande beauté ; et *Cupidon*, qui, par un geste plein de mutinerie, montre une flèche à Vénus ; et *Vénus* elle-même se chaussant dans une attitude pleine de grâce et de volupté. Ces figures font un merveilleux effet sous une voûte couverte d'arabesques par Jean d'Udine. » (*P.* 205.)

Sans vouloir désavouer ces expressions d'un enthousiasme légitime, nous croyons pourtant que l'on ne peut signaler comme émanant directement du maître (quant à la composition et au dessin) que les numéros 1, 2, 3 et 7 de nos fresques ; on y retrouve l'empreinte tout entière du génie de Raphaël, si gracieux et si noblement chaste à la fois. La fable de Syrinx et de Pan, celle aussi des amours de Vénus et d'Adonis, révèlent une conception plus hardie, un faire moins délicat et moins sobre ; et nous savons en effet qu'un beau dessin au crayon rouge ainsi que le carton (fig. de grandeur naturelle) de la dernière de ces fresques, *par Jules Romain*, se trouvent à Vienne dans la collection de l'archiduc Charles.

La villa de la porta Pinciana (détruite par la Révolution de 1848) contenait également des peintures à fresque attribuées à Raphaël et à son école, et, dans le nombre, la plus célèbre de toutes (car on la croit due tout entière au pinceau du maître), représentant :

L'*Enlèvement d'Hélène*. Deux Troyens entraînent la belle Grecque vers une barque ; Hélène, à genoux, se retourne éplorée vers Pâris, qui la retient par un bout de son voile. Dans le fond, combat de Troyens et de Grecs ; à gauche, des vaisseaux ; à droite, un palais. (Haut., 1 m. 10 cent. ; larg., 1 m. 45 cent.)

En 1785 (car les documents authentiques connus ne vont pas au delà), le marquis Olgiati, alors possesseur de la villa de Raphaël, la vendit au cardinal Joseph Doria. Plus tard elle passa à l'avocat Nelli, et en dernier lieu au prince Camille Borghèse, qui l'enclava dans son parc de la porte du Peuple et en fit enlever et transporter dans sa galerie les trois fresques représentant les noces d'Alexandre et de Roxane, le tir à la cible et la fête de Flore. L'*Enlèvement d'Hélène*, la plus belle et la plus célèbre de toutes, avait été extrait plusieurs années auparavant, pour le compte de M. Nelli, par le peintre Palmaroli. En 1820 nous la retrouvons dans l'atelier du peintre baron Camuccini (voy. pl. bas), dont les héritiers l'ont finalement vendue au marquis Campana.

Raphaël paraît avoir fait plusieurs esquisses de cette merveilleuse composition, avant d'en aborder l'exécution sur les murs de la villa.

1. C'est celui que l'on appelle encore *Vénus et Adonis, Angélique et Médor*, etc.

Parmi les dessins originaux de ce maître faisant partie des collections de sir Thomas Lawrence et du duc de Devonshire (à Chatsworth) il en est deux qui ont pour sujet l'enlèvement d'Hélène, et dont les variantes témoignent des modifications successivement apportées par le peintre à son idée première. L'un est une composition de six figures seulement : deux hommes se sont emparés d'Hélène, qui paraît leur résister. Un guerrier accourt, portant des objets précieux dans une caisse ; deux autres semblent le protéger. L'autre dessin, riche d'une vingtaine de figures, reproduit le même motif principal : Hélène en larmes est entraînée par Pâris et ses compagnons vers le vaisseau qui l'attend ; deux serviteurs les précèdent, portant des objets précieux. Les mêmes variantes se font remarquer dans quelques plats en majolique qui répètent le sujet de l'enlèvement d'Hélène, d'après les dessins de Raphaël. En revanche, la célèbre gravure de Marc-Antoine et de Marc de Ravenne (Bartsch XIV, n° 209-210) reproduit notre fresque avec une exactitude scrupuleuse ; il en est de même d'un grand plat en majolique faisant partie de la collection Campana et signé au revers du nom de *Francesco-Xanto Rovighese*. D'anciennes copies au pastel de l'*Enlèvement d'Hélène* et des autres peintures de la villa de Raphaël se voient aussi à la galerie Doria, à Rome, comme autant de témoignages de la constante admiration des contemporains et de la postérité pour ces précieuses peintures.

NOTA. M. Passavant croit les fresques de la villa Palatine répétées par Jules Romain d'après les peintures de la salle de bain (*Rafael*, etc., von J. D. Passavant. I, 287) ; ces dernières auraient été exécutées à leur tour par des élèves de Raphaël, sur les dessins du maître (*ibid.*, II. 279). Même appréciation des peintures de la villa Pinciana (*ibid.*, I, 288, 289 ; II, 288, 289, 662). Tout au plus admet-il l'action à peu près directe de Raphaël sur les figures principales des fresques du Vatican (*ibid.*, I. 163). C'est pousser trop loin l'esprit de critique et de doute. Raphaël est inséparable de son école, et rien ne nous autorise à admettre que son pinceau soit demeuré systématiquement étranger à l'exécution des merveilleuses peintures qui portent son nom.

Trois mois, — jour pour jour, — après notre acquisition conclue, le Musée du Louvre s'est rendu acquéreur, à son tour, des objets restant du musée Campana. A la suite de nos choix faits et limités, comme il a été dit, aux œuvres de premier ordre, la France a payé le surplus 812,000 écus romains, ou 4,360,440 fr.

Paris, juin 1861.

CORRESPONDANCES PARTICULIÈRES

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

EXPOSITION DE ROUEN

Rouen, le 20 juin 1861.

L'exposition d'œuvres d'art et de curiosités archéologiques, qui vient d'avoir lieu à Rouen dans la salle des assises du Palais de Justice, est loin de présenter autant d'intérêt que celle qui avait été organisée l'année dernière à Amiens par la Société des antiquaires de Picardie. Préparée en quelques jours et installée dans un local merveilleusement décoré, mais insuffisant, cette exposition ne se composait que d'un nombre assez restreint d'œuvres vraiment importantes, et, faute de place, le comité n'a pu ajouter aux curiosités proprement dites les peintures anciennes que les amateurs de la Normandie lui eussent si généreusement confiées. Enfin, les choses ont été menées de telle sorte que le catalogue n'a paru qu'au dernier moment. Nous n'approuvons pas tout à fait ces façons d'agir. De semblables expositions ne s'improvisent point : il ne convient pas qu'elles soient seulement une distraction frivole pour les esprits oisifs; leur rôle est meilleur, elles doivent être un spectacle sérieux, une leçon. Mais pour atteindre ce noble but, il faut donner à l'artiste, au passant qui veut s'instruire, les moyens de se reconnaître dans le dédale des curiosités qu'on lui montre. Combien d'œuvres d'art sont muettes, faute d'un catalogue qui les fasse parler!

Pour nous, il nous est impossible, dans ces conditions fâcheuses, de présenter de l'exposition de Rouen un compte rendu exact et complet. Nous nous contenterons donc d'indiquer les pièces les plus singulières, ou du moins celles qui se sont le plus vivement imposées à notre attention.

A peine entré dans la grande salle du Palais de Justice, le visiteur était appelé tout d'abord à étudier les produits d'un art local, qui a conquis sa place dans l'histoire de la céramique française : nous voulons parler de la faïence de Rouen. Un correspondant, très-bien informé de la question, M. C..., a déjà entretenu les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* des mérites de cette industrie, qui fut jadis une des gloires, une des richesses de Rouen. Je n'ajouterai que peu de mots à ce qu'il en a dit. Ce n'est pas à nous d'ailleurs qu'il convient de raconter l'histoire de cet art. Les lignes principales en ont été tracées, en février 1847, dans la *Revue de Rouen*, par le savant bibliothécaire de la ville, M. André Pottier; M. Ouin-Lacroix a reproduit les mêmes faits dans son *Histoire des anciennes corporations de la capitale de la Normandie* (1850); enfin, M. Pottier,

revenant à un sujet qui lui appartient par droit d'invention, a ajouté à ces premières recherches des informations plus précises et plus complètes, et il en a récemment fait l'objet d'une communication à la Société française d'archéologie. Les bonnes choses qu'il a dites, il compte les imprimer bientôt, et ce jour-là nous saurons comment est née la faïence de Rouen, à quelle époque elle a brillé, à quelle date elle a péri.

Qu'il nous suffise de rappeler que, bien que Rouen paraisse avoir fabriqué de la faïence au XVI^e^ siècle, ce n'est qu'après la mort de Louis XIII que Nicolas Poirel, sieur de Grandval, et huissier du cabinet d'Anne d'Autriche, établit, en 1644, la première manufacture dont il nous reste des produits authentiques. Deux plats, qui faisaient partie de l'exposition, et qui portent tous deux au revers les mots : *Faict à Rouen en* 1647, paraissent pouvoir être attribués au sieur de Grandval. Les dessins qui ornent ces plats sont colorés d'un bleu très-doux et rappellent le système décoratif que les faïenciers de Nevers avaient emprunté à l'Italie : l'art, pendant cette première période, est déjà charmant, mais il n'est pas encore émancipé, il n'a pas son cachet intime et définitif.

Un privilége de trente ans avait été accordé à Poirel de Grandval : au moment où sa concession allait expirer, en 1673, on vit arriver à Rouen un autre fabricant muni d'un nouveau brevet. C'était Louis Poterat, écuyer, sieur de Saint-Étienne. Les lettres patentes que lui avait octroyées Louis XIV, et dont nous trouvons le texte dans le livre de M. Ouin-Lacroix, sont infiniment curieuses. Louis Poterat avait fait remontrer au roi que, « par des voyages dans les pays étrangers et par des applications continuelles, il avoit trouvé le secret de faire la véritable porcelaine de Chine et celui de la faïence de Hollande; » mais il prétendait, dans sa supplique, qu'à cause des difficultés de la cuisson il ne pouvait fabriquer l'une sans l'autre, et il demandait l'autorisation d'établir au faubourg Saint-Sever une manufacture « pour y faire toutes sortes de vaisselles, pots et vases de porcelaine semblables à ceux de la Chine, et de faïence violette, peinte de blanc et de bleu et d'autres couleurs, à la forme de celle de Hollande. » L'autorisation qu'il sollicitait lui ayant été accordée, les lettres royales furent enregistrées par le parlement de Rouen, le 9 décembre 1673.

La fabrication de Louis Poterat et celle de ses imitateurs inaugurent la plus brillante époque de la faïence rouennaise, dont le développement viril coïncide ainsi avec la fin du règne de Louis XIV. Le caractère de l'art à cette date nous est déjà signalé par la requête de Louis Poterat qui prétend faire de la faïence « violette, peinte de blanc et de bleu et d'autres couleurs. » Mais ces indications un peu vagues sont précisées de la manière la plus éloquente par les monuments réunis à l'exposition de Rouen. Un beau saladier, au fond duquel on lit cette inscription : *Brument,* 1699, montre combien la gamme de la coloration avait gagné en étendue et en intensité. Les tons, harmonieux d'ailleurs, dessinent, sur l'émail d'un blanc laiteux, des dessins symétriques diversement colorés qui, en décorant les bords du plat, se lient à l'ornement central, et qui représentent des cartouches, des enroulements réguliers, des lambrequins analogues à ceux qu'on peut voir dans les recueils du temps, dans celui de Daniel Marot, par exemple. Cette ornementation est élégante et riche, mais, constamment raisonnée dans sa fantaisie, elle demeure entièrement française. Le dessin est d'ailleurs presque toujours d'accord avec le galbe et le style du vase qu'il décore. Quant aux formes qu'affecte la faïence de Rouen, elles se diversifient à l'infini. La vaisselle de table fut la branche la plus féconde de cette industrie, qui n'était pas encore un art populaire, puisque ses produits s'adressaient surtout à la riche bourgeoisie, mais qui le devint vers la seconde moitié

du XVIIIe siècle, au moment même où elle s'amoindrit en se répétant. Indépendamment des services de table, les faïenciers de Rouen faisaient, en terre cuite, les objets les plus variés : manches de couteaux, écritoires, fontaines, montures de brosses, crucifix, pommes de canne, lampes d'église, livres destinés à servir de presse-papiers. Le chapitre des singularités est ici inépuisable, et M. C... a déjà parlé du violon de M. André Pottier, une des pièces qui ont eu le plus de succès à Rouen.

Cette excellente industrie se maintint pendant le premier tiers du XVIIIe siècle : elle commença dès lors à décroître, non qu'elle fût encore menacée par le succès des fabrications étrangères, mais parce que l'imitation servile est toujours mauvaise, et parce que le copiste est fatalement au-dessous de l'inventeur : la faïencerie, qui était un art sous Louis XIV, n'était plus qu'un vulgaire métier à la fin du règne de Louis XV. Rouen était donc déjà bien déchu, lorsque, vers 1784, le marché, comme on dirait aujourd'hui, fut tout à coup envahi par les faïences anglaises. Un long procès intenté devant le parlement par les faïenciers de Rouen prouva qu'ils étaient encore soucieux de leurs intérêts, mais leurs œuvres montraient en même temps qu'ils avaient perdu le secret de bien faire. Ainsi périt une industrie qui fut, pendant un siècle, l'honneur de la céramique française.

En dehors de la faïence, Rouen paraît s'être illustré jadis par ses ateliers d'orfévrerie; mais l'insuffisance de nos renseignements ne nous permet pas d'indiquer si les pièces exposées appartiennent à l'art local. Quoi qu'il en soit, cette noble industrie était représentée à Rouen par divers monuments précieux, entre autres par le calice du cardinal de Bourbon, qui appartient, croyons-nous, à l'église Saint-Maclou. Ce calice, dont le pied et le nœud sont décorés d'émaux translucides sur relief, peut sûrement être attribué au règne de Henri III, à cause de la similitude parfaite qu'il présente avec un monument du même genre qu'on voit au Musée de Rouen, et qui porte la date de 1582.

Un amateur bien connu, M. Duthuit, a exposé un exemplaire de l'aiguière en étain de François Briot. Pour ceux qui ont étudié la réplique conservée au Musée de Cluny, ce monument, qui provient d'ailleurs de la collection Louis Fould, ne présente rien de bien nouveau, car, ici comme partout, il s'agit du vase dont le plateau est orné des médaillons symboliques des Vertus et des Sciences. Mais si nous en parlons aujourd'hui, c'est que nous avons quelque chose à ajouter aux lignes, si incomplètes d'ailleurs, que nous avons écrites sur François Briot. Comment se fait-il que les aiguières du potier d'étain, celle du Musée de Cluny, celle de M. Duthuit, celles de la vente Soltykoff, reproduisent toujours le même type? Il n'est pas possible que le mystérieux artiste n'ait jamais fait qu'un seul modèle. S'il en a sculpté d'autres, où sont-ils?... Mais ici se présente un détail nouveau : François Briot avait exécuté en argent un exemplaire de son aiguière; ce chef-d'œuvre, unique sans doute, a été apporté, il y a environ quarante ans, à la Monnaie de Rouen, — qui l'a fondu. Ce fait, important pour la biographie du maître, n'a pas laissé de trace écrite; nous l'empruntons aux confidences verbales de M. André Pottier, et nous l'imprimons ici parce que la parole est ailée, et parce que c'est notre devoir à tous d'arrêter au passage les bonnes choses qui volent et qui s'oublient.

Parmi les œuvres d'un art plus récent que nous a montrées l'exposition de Rouen, nous ne pouvions manquer d'étudier avec un soin particulier la croix d'Anneville, qui est, comme on sait, datée de 1689. Une obligeante communication de M. A. Darcel nous a permis de publier ici la gravure de ce petit monument[1]. Nous avons peu à

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 153.

ajouter à ce que nous en avons déjà dit, sinon que, malgré certains détails d'ornementation qui font songer à l'art antérieur, le travail de l'argent, la largeur solennelle du faire, la fermeté un peu redondante des reliefs modifient notre sentiment et nous déterminent à penser que la date inscrite sur la croix est bien celle de sa fabrication. — Cette pièce semble d'ailleurs provenir d'un atelier normand, dont les produits ont entre eux une complète analogie : tel est le calice de Jumièges, tels encore sont les deux burettes que possède M. Darcel, et les chandeliers dont madame Bézuel a enrichi l'exposition.

Les émaux étaient peu nombreux, mais d'un bon choix, et, grâce à MM. Germeau, Renaudeau et Delange, qui ont prêté quelques pièces de leur collection, on pouvait étudier à Rouen les phases principales du grand art de l'émaillerie. Notre attention a surtout été arrêtée par une croix du XII^e^ siècle, où l'on voit le Christ se détachant en émail blanc sur un fond d'émail vert incrusté dans le cuivre. La coloration, franche et nette, est d'un parti pris superbe; c'est une œuvre évidemment un peu barbare, mais frappante et douloureuse. Les émaux peints appartiennent sans doute à un art plus parfait, mais ils n'ont plus ce grand aspect, cette fierté sauvage. Toutefois, nous faisons un cas singulier d'un plat légèrement concave, exposé par M. d'Iquelon, et qui est décoré du groupe légendaire de saint Nicolas en compagnie des trois enfants. C'est un émail de la première moitié du XVI^e^ siècle, et il paraît sortir de l'école des Pénicaud. Les figures, d'un ton blanc légèrement rosé, se détachent sur un fond grisâtre, plutôt que noir, où poudroie un imperceptible semis d'or. Le dessin laisse paraître çà et là quelque mollesse, mais il est assez raphaélesque dans son principe, et le saint est d'un grand goût.

On sait ce qui arriva lorsque, dans le siècle suivant, la peinture en émail tomba aux mains des miniaturistes. Cet art, autrefois sévère, ne fut plus qu'un art charmant; mais l'esprit, qui va où il veut, resta fidèle aux derniers émailleurs. M. André Pottier avait exposé un petit portrait de femme, d'un sentiment curieux et fin; le frais visage de la jeune coquette, son chaperon aux bords à demi relevés, son corsage de soie, tout en elle chante la symphonie du rose; l'ensemble, dans cette toilette d'opéra comique, est sans vérité, mais non sans charme. Ce portrait est signé : NH, 1749 (les deux initiales réunies et formant monogramme). Cette signature embarrasse un peu notre ignorance : elle ne convient à aucun miniaturiste d'alors; mais nous serions peu surpris que l'auteur de ce médaillon fût un Genevois, un contemporain, peut-être un élève d'André Rouquet, dont il rappelle un peu la manière, dans une gamme moins violette cependant.

La peinture en émail était encore représentée à l'exposition de Rouen par un bijou d'une exécution délicieuse. C'est une montre du temps de Louis XV, suspendue à l'un de ces crochets que nous nommons des châtelaines. L'or ici disparaît sous l'émail; au haut du crochet est figurée une femme qui joue de la guitare; la chaîne de suspension est formée de quatre cartouches réunis par de petits anneaux, et où sont représentés des instruments de musique; enfin, sur le boîtier de la montre on reconnaît *le Concert* de Carle Vanloo. Tout cela est d'un ton gai, harmonieux, et parfaitement spirituel. Ce charmant bijou, qui appartient à madame la baronne Leroy, est signé Couniot ou Couniol, car la dernière lettre n'est pas très-distincte. C'est encore un nom à ajouter à la longue liste des oubliés et des dédaignés.

Et, puisque nous avons parlé des miniaturistes, remontons un peu vers le passé, et feuilletons les deux beaux manuscrits que M. Martainville a généreusement donnés à la bibliothèque de Rouen. Les peintures qui les décorent permettent de les dater, l'un et

l'autre, des dernières années du XV^e^ siècle, ou du commencement du XVI^e^. Un hasard intelligent a ouvert le premier de ces manuscrits à la plus belle de ses pages, celle qui reproduit, en couleurs vives, *la Mort de la Vierge* de Martin Schoen. La peinture a l'éclat limpide des panneaux de la châsse de Sainte-Ursule, à l'hôpital de Bruges; les têtes, si petites qu'elles soient, brillent de cette animation intime, de cette vie frémissante que l'artiste de Colmar a données à tous ses personnages. Le second manuscrit, moins beau peut-être, est d'une singularité attrayante : la meilleure de ses miniatures représente Bethsabée qui, déshabillée plus qu'à demi, entre au bain en présence du bon roi David. Les exigences de la perspective sont tellement peu respectées dans cette page candide que les deux personnages ont l'air d'être sur le même plan; mais c'est encore là l'œuvre d'un maître, et, je le crois, d'un maître allemand. La Bethsabée, très-virginale, très-chaste, mais médiocrement belle, se contourne avec une élégance tudesque, et fait saillir ses flancs exagérés, comme l'Ève, si laide et si charmante, que Lucas Cranach promène en son bleuâtre paradis. Quant au paysage, il est exquis dans ses tendres verdures, et merveilleux par l'accentuation précise de ses détails infinis. N'est-ce pas ainsi qu'Albert Dürer entendait la nature, lui qui, trouvant tout admirable, s'efforçait d'exprimer tout?

Le grand art, que l'école classique a si ridiculement méconnu et qui est digne de tous les respects parce que l'expression est sa loi suprême, le grand art du moyen âge s'affirmait à Rouen par un monument d'une rare importance. C'était un vaste retable du commencement du XV^e^ siècle, qui a décoré jusqu'en 1835 l'église de Blainville-sur-Ry, et qui appartient aujourd'hui à M. Bataille de Bellegarde. Toute l'histoire de la Passion de Jésus-Christ y est figurée en divers panneaux que réunit le lien d'une pensée pareille; les petits personnages, presque tous de plein relief, ont été, selon la mode du temps, étoffés de couleurs voyantes, et réchampis en or par un enlumineur naïf. Nous avons déjà rencontré bien des sculptures de ce genre; mais le retable de M. de Bellegarde doit s'inscrire au premier rang, aussi bien par sa conservation miraculeuse que par l'heureux agencement des groupes et par la vivante expression des physionomies.

C'est aussi par le caractère, sinon par la correction et l'élégance, que brillent les deux anges d'ivoire exposés par l'archevêque de Rouen. Mais ces deux figures ont une trop célèbre provenance pour qu'il n'en soit pas dit un mot. Elles ont, pendant plusieurs siècles, fait partie du trésor de Saint-Denis, et, à ce titre, elles sont décrites et gravées — on devine avec quelle inexactitude! — dans l'histoire de l'abbaye racontée par Félibien. Le savant bénédictin a même eu le soin de nous conserver l'inscription qui assigne à ces deux pieuses figurines la date de 1340.

D'autres ivoires mériteraient aussi d'être étudiés; pour les œuvres de sculpture proprement dite, elles n'étaient pas nombreuses, et l'on pourrait s'en taire, si M. Duthuit n'avait exposé une belle terre cuite de Clodion, un long bas-relief qui représente, j'imagine, le triomphe de Flore ou de quelque divinité de sa famille. La déesse est assise sur un char traîné par des panthères que chevauchent des enfants; en avant de ce groupe, une bacchante, le thyrse en main, marche en chantant un air de bravoure; derrière le char, à côté, et jusque dans le ciel, s'éparpille la bande rieuse des amours. Ce bas-relief, si peu sérieux qu'il paraisse, est plus voisin de l'art véritable que l'œuvre de bien des académiciens d'aujourd'hui. Les figures de femmes ont une élégance svelte et charmante; les petits amours sont modelés grassement; un seul coup d'ébauchoir précise un contour ou fait vivre une tête. C'est le triomphe de l'esprit.

Toutes sortes d'objets curieux à divers titres enrichissaient encore l'exposition de Rouen. Rien de plus intéressant que les beaux échantillons de serrurerie et de ferronnerie prêtés par MM. Arsène Jouan et Locquet; M. le comte d'Armaillé avait envoyé des armes superbes; M. Bizet, un casque antique doré et émaillé, qui, par le caractère exceptionnel du travail, a excité au plus haut degré la curiosité des antiquaires, et qui va mettre en mouvement bien des plumes savantes[1]. Il y avait aussi des meubles d'un grand prix, des tapisseries assez ordinaires, et quelques remarquables pièces relatives à l'industrie du vêtement; par exemple, des fragments de guipure, et des morceaux de ce *point-coupé*, dont il serait si curieux de retracer l'histoire, depuis le jour où Venise éleva à la dignité de l'art la fabrication de la dentelle, jusqu'au moment où Colbert organisa la manufacture d'Alençon.

Ainsi, grâce à cette exposition, Rouen, après Amiens, après Toulouse, après Chartres, a payé sa dette aux arts du passé : plus d'une ville savante se propose, croyons-nous, d'imiter cet exemple. L'idée est heureuse, et elle est si bien dans les nécessités du temps, qu'elle a réussi partout. L'organisation de ces musées provisoires est en effet le seul moyen qui nous soit offert de visiter les trésors des églises, et d'examiner à loisir les collections particulières. Si jamais il devient possible de se rendre compte des richesses archéologiques de la France, et d'ébaucher l'histoire de tous les arts de la curiosité, c'est au système de ces expositions rétrospectives que nous devrons un résultat si important, et, je crois pouvoir le dire, si attendu. Ayons quelque pitié des chercheurs qui demandent à s'instruire. Parmi ceux qui ont la témérité d'écrire sur ces questions difficiles, il en est quelques-uns peut-être qui auraient bonne envie d'enseigner : mais, avant d'en venir là, c'est bien le moins qu'on leur donne les moyens d'apprendre.

PAUL MANTZ.

EXPOSITION DE MARSEILLE

Marseille, le 18 juin 1861.

L'Exposition d'œuvres anciennes, provoquée par le concours régional, que la *Gazette* a annoncée à ses lecteurs, attire depuis son ouverture l'attention du public et justifie la curiosité dont elle est l'objet. La Commission des Beaux-Arts a noblement rempli la mission qui lui avait été confiée. Elle a parcouru en quelques semaines tous les départements compris dans la région, à l'exception de la Corse; et, depuis Nice jusqu'à Perpignan, elle a fait main basse sur tout ce qui lui semblait présenter un intérêt d'art ou d'histoire, sollicitant elle-même les emprunts et dévalisant avec un zèle égal les musées et les églises.

1. Un érudit de Rouen, M. Thaurin, a déjà publié sur ce casque une notice intéressante : il l'attribue à un artiste germain, et s'attache à prouver qu'il a dû appartenir à quelque chef saxon vers le commencement du IVe siècle. M. A. Darcel en a également dit quelques mots dans le travail qu'il vient de mettre au jour, *l'Exposition d'art et d'archéologie de Rouen* (in-8° de 46 pages).

Le résultat dépasse tout ce que l'on était en droit d'attendre. Le public marseillais, toujours un peu sceptique, ne croyait guère à la possibilité d'une exposition d'objets d'art. A mesure que s'élevait l'édifice destiné à le contenir, il hochait la tête comme si cet édifice devait rester vide, et voilà qu'on lui montre une collection improvisée de dix-huit cents tableaux, sans compter les dessins, les gravures, les curiosités de toutes sortes. Deux galeries, longues de soixante mètres, et larges, l'une de dix, l'autre de vingt, sont tapissées des toiles des peintres provençaux : un grand salon carré contient les œuvres les plus remarquables de l'art indigène ou de l'art étranger, entre autres le grand triptyque de Saint-Sauveur, d'Aix, que la tradition attribue au roi René et que la science revendique pour Van Eyck. Une autre galerie, de même dimension que les premières, a reçu encore un grand nombre de tableaux et de dessins. Là se retrouvent tous les maîtres de l'école provençale, groupés autour de Puget : là, les Daret, les Finshonius, les Reynaud Levieux, les Vanloo, les Parrocel, et quantité d'artistes oubliés, semblent se lever de la nuit du tombeau pour protester au grand jour contre un pays qui les méconnaît. Tous les tableaux que Granet a légués à sa ville natale sont venus d'Aix à Marseille se montrer une dernière fois avant de prendre place dans le musée qu'on leur construit. Constantin, qui fut le maître de Granet, apparaît là comme un paysagiste de premier ordre, héritier des meilleures traditions du passé, et digne précurseur de l'école contemporaine. En un mot, l'Exposition marseillaise offre aux érudits l'occasion unique d'étudier, depuis ses premiers essais jusqu'à ses derniers développements, l'évolution de l'art provençal.

Ce n'est pas du reste son seul intérêt. Les tableaux des écoles les plus célèbres de l'Italie et des Pays-Bas n'abondent pas moins à l'Exposition marseillaise. S'il se trouve dans le nombre une certaine quantité de Raphaël, d'André del Sarte et de Corrége de contrebande, il s'y rencontre aussi plus d'un spécimen intéressant des maîtres de second ordre. Il ne tenait qu'aux amateurs marseillais de rendre plus considérable cette partie de l'Exposition. Certains se sont défiés et ont prudemment laissé sous le verrou les chefs-d'œuvre que leur demandait la curiosité publique. C'est ainsi que M. Forcade n'a consenti à se dépouiller que d'un dessin de Charlet. M. Bec a seulement extrait de sa collection, à bon droit célèbre, trois tableaux, sans plus. M. Dufour s'est montré plus généreux : il a choisi les diamants de son écrin et il en a formé un bouquet qui eût été charmant, si les lois barbares du classement n'avaient dû en disperser les fleurs aux quatre coins des galeries. M. Michel a pu transporter dans un recoin privilégié son trésor tout entier : ivoires, émaux, porcelaines, faïences, manuscrits, rares et précieux échantillons de la curiosité de tous les temps. Enfin, M. Gabriel a vidé ses cartons remplis des radieuses estampes de Rembrandt et de tous les maîtres de l'eau-forte et du burin.

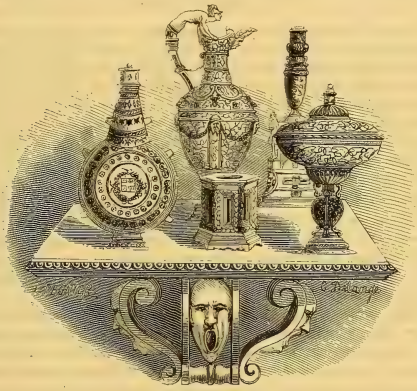
Tel est à première vue le coup d'œil que présente l'Exposition marseillaise. J'en ai dit assez pour justifier l'empressement du public qui se porte avec ardeur vers ce spectacle nouveau. Puissé-je piquer la curiosité de vos amateurs et de vos artistes! La publication du catalogue, auquel un homme de savoir et de talent consacre tous ses soins, leur indiquera d'une façon plus précise les trésors d'art accumulés en ce moment dans notre ville. En attendant le compte rendu que doit publier votre recueil, plus d'un lecteur de la *Gazette* trouverait ici, même après le Salon de 1861, profit et plaisir à la fois.

D. G.

LIVRES D'ART

Recueil de toutes les pièces connues jusqu'a ce jour de la Faïence française, dite Faïence de Henri II et de Diane de Poitiers, *dessinées par* M. Carle Delange. 11 *à* 12 *livraisons de* 4 *planches in-folio. Chez* l'auteur, *quai Voltaire*, 5. — *Paris*, 1861.

Quarante-huit pièces environ de cette faïence sont connues et disséminées dans les musées et les cabinets de France et d'Angleterre. C'est là que M. Carle Delange est



allé les dessiner avec une fidélité scrupuleuse pour les reproduire toutes de grandeur naturelle, — deux exceptées, — dans le recueil que nous annonçons. Les planches sont des lithographies à deux teintes, noir et rouge, avec applications à l'aquarelle pour le vert, le jaune et le bleu, ce qui donne à ces couleurs une fraîcheur que la chromo-lithographie ne peut atteindre. Du reste, le tirage n'étant fait qu'à cent cinquante exemplaires seulement, ce mode est le plus économique, en même temps qu'il donne les meilleurs résultats, puisque c'est M. Carle Delange qui retouche lui-même ses planches. De plus, l'impression a été faite sur du papier vergé, fort et résistant, qui donne à la lithographie quelque chose de plus piquant que ne peut faire ce mauvais papier de coton, mou sous les doigts, déplaisant à l'œil, et qui se déchire et se pique.

La première livraison contient trois pièces du musée céramique de Sèvres et le magnifique chandelier de M. de Rothschild. Les autres livraisons suivront régulièrement, pendant que M. Carle Delange achèvera de dessiner dans le cabinet de M. Andrew Fontaine, à Londres, les quelques pièces manquant à sa collection, qui s'augmentera de tout ce qu'on pourrait découvrir pendant et après la publication.

Un texte, accompagnant les planches, comprendra tous les renseignements donnés sur cette faïence, par M. André Pottier, qui en a parlé le premier dans l'ouvrage de Willemin, par M. L. Clément de Ris dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et par M. A. Tainturier dans sa *Notice sur les faïences du* XVI^e^ *siècle, dites de Henri II.*

Si de nouveaux documents ne sont point apportés aux amateurs, ceux-ci du moins connaîtront, par la reproduction exacte des pièces, tout ce qui existe d'un art charmant et original qui montre, réunies à un si haut degré, ces qualités toutes françaises de l'élégance et de la grâce.

A. D.

HISTOIRE DE LA GRAVURE EN FRANCE, *par* Georges Duplessis. *Paris*, Rapilly; 1861.

L'un des buts les plus difficiles qu'un iconographe puisse se proposer d'atteindre est certainement celui d'écrire l'histoire générale de la gravure, et parmi les obstacles sans nombre qui se présentent à lui, le premier et le plus grand est la forme même à donner à cet ouvrage. La gravure n'est pas, en effet, un art qui procède entièrement de lui-même, mais un art qu'on pourrait appeler complexe, et qui tient trop à la peinture pour pouvoir en être complétement séparé. Grouper les graveurs autour des peintres qu'ils ont interprétés est loin de résoudre la question; car, si l'on fait intervenir le peintre, il faut prendre garde que celui-ci ne diminue trop la part de gloire afférente au graveur, et surtout craindre qu'une certaine confusion ne sorte d'une semblable méthode. Souvent nous voyons des maîtres extrêmement habiles se complaire à retracer sur le cuivre des compositions appartenant à des écoles rivales et des chefs-d'œuvre d'artistes morts depuis longtemps. Il faut donc, on le comprend de reste, à l'historien qui aborde un semblable sujet, une grande puissance de concentration pour saisir les traits caractéristiques d'une époque, et pour négliger les faits simplement accidentels.

M. Georges Duplessis, dans son *Histoire de la Gravure en France*, n'a pas toujours vaincu toutes les difficultés presque insurmontables que nous avons signalées, mais il a rempli honorablement la tâche qu'il s'était imposée. Son livre, qui va de l'origine de la gravure en France jusqu'aux gravures de Prudhon inclusivement, est plein d'aperçus heureux, de faits nouveaux. La manière de chaque maître y est discutée avec soin, et l'auteur a fait preuve de goût dans le choix des pièces qu'il a signalées comme caractérisant bien le style de l'artiste. Aussi cet ouvrage sera-t-il lu avec utilité par l'amateur, encore inexpérimenté, qui veut connaître l'ensemble de l'histoire de notre gravure, et consulté avec fruit par l'homme versé en ces matières et pour lequel M. Georges Duplessis a dressé, à la fin de son volume, une table détaillée qui facilite les recherches. Enfin, nous dirons que ce livre, bien qu'il ne répondit point entièrement au cadre tracé par l'Académie des beaux-arts, a été jugé digne d'être couronné.

E. G.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

GRAMMAIRE

HISTORIQUE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

ORIGINE ET CARACTÈRE DES ARTS DU DESSIN[1]

Il y a trois arts principaux du dessin : l'architecture, la sculpture, la peinture. Avant de formuler les lois qui régissent chacun de ces trois arts, il importe d'indiquer à grands traits leur origine et leur caractère, en commençant par l'architecture, celui des trois qui est le générateur des deux autres.

L'œuvre d'art par excellence est la Création, dont l'éternel artiste est Dieu. Ainsi, antérieurement à la venue du genre humain sur la terre, l'idéal suprême s'était manifesté et il remplissait l'univers. Le grand architecte avait bâti son temple.

Lorsque l'homme parut à son tour, cette architecture divine fut son premier spectacle et son premier étonnement... Mais elle était sans bornes, et il ne pouvait l'embrasser de ses regards; elle paraissait dans un désordre immense, et son esprit en demeurait accablé; elle était

1. Il est indispensable, pour l'intelligence de ce travail, que le lecteur se reporte aux premiers chapitres de notre ouvrage, publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin et 15 août 1860, sous les titres : Principes. I. Du Sublime et du Beau. — II. De la Nature et de l'Art. — III. Grandeur et mission de l'Art. — IV. De l'Imitation et du Style. — V. Du Dessin et de la Couleur. — VI. De la Figure humaine. — VII. Des Proportions du corps humain.

sublime, et il n'apportait en lui que les éléments du beau, l'ordre, la proportion, la symétrie.

Au milieu d'une nature aveugle, souvent hostile, et terrible parce qu'elle était inconnue, l'homme arrivait avec sa volonté libre et son intelligence. La loi même de son développement lui avait créé des obstacles et suscité des ennemis, de sorte qu'en attendant qu'il admirât les grandes scènes de la nature, il était forcé de la combattre et de la vaincre. Qu'il ait commencé à se créer un abri contre l'inclémence de l'air et qu'il ait inventé dès le principe les grossiers rudiments d'une cabane, cela est certain; mais ces humbles commencements ne sont pas l'origine de l'architecture. Le besoin qui fit fermer l'entrée des cavernes, ou construire des huttes de terre et de feuillage, n'engendra qu'une *industrie*, et n'a rien à voir avec le plus grand des *arts* qui font ici l'objet de nos études... Les premières tribus du genre humain sont errantes; elles se dispersent pour la chasse ou se déplacent continuellement pour chercher des pâturages nouveaux. Elles passent donc par l'état de chasseur et par la vie pastorale, avant d'arriver à l'agriculture, qui suppose les hommes fixés, et à l'architecture, qui les suppose réunis.

Après Nemrod, qui fut « un puissant chasseur devant l'Éternel, » dit la Genèse, vint Assur qui bâtit Ninive et les rues de la ville. Mais des villes ont pu exister avant qu'il s'élevât aucun de ces monuments qui attestent l'invention d'une véritable architecture. Tant que les hommes ne sont pas liés entre eux par une croyance commune, ils ne forment pas encore un peuple, car l'intérêt, qui a pu les rassembler hier, demain peut-être les divisera. La société n'est bien constituée que du jour où l'idée de Dieu, énoncée par un prophète ou formulée par la poésie, réunit les hommes dans une sphère supérieure en leur inspirant un même sentiment de terreur ou d'adoration pour l'Être mystérieux qui les a jetés dans l'histoire. C'est alors seulement que s'élèvent les premiers ouvrages de l'architecture, et ces ouvrages n'ont aucun rapport avec l'habitation de l'homme. Ce sont de purs symboles qui expriment une haute pensée religieuse ou qui serviront à consacrer un grand souvenir. « Venez, bâtissons-nous une ville, se disent les descendants de Noé, et une tour dont le sommet soit jusqu'aux cieux, et acquérons-nous de la renommée, de peur que nous ne soyons dispersés sur toute la terre. » Ainsi, dans la crainte d'un nouveau déluge ou de quelque autre catastrophe, les Noachides élèvent la tour de Babel, soit comme un point de ralliement, soit pour transmettre aux générations futures, avec un témoignage de la puissance humaine, le souvenir du cataclysme où toute l'humanité avait failli

périr. L'architecture est donc symbolique et religieuse au commencement des sociétés. Lorsque le langage est encore dans l'enfance, les peuples s'expriment par des signes plus que par des mots. Ils n'écrivent pas leurs idées, ils les montrent.

Le sentiment du beau, avons-nous dit, est inné dans l'homme; mais il y est à l'état de réminiscence obscure, comme s'il l'eût apporté d'un monde antérieur où il aurait jadis vécu. Ce sentiment dut être réveillé par la contemplation de l'univers, dès que l'homme, déjà plus puissant que la nature, eut assez de loisir pour la contempler. Ainsi naquirent les premiers arts. Une certaine imitation en fut sans doute le principe, mais une imitation éloignée, une pure analogie. L'homme, voulant reproduire à sa manière la création qui l'étonne, cherche tout d'abord à se former un monde artificiel. Or, tout le spectacle de la Création est renfermé dans l'espace, et il se continue dans le temps. Mais l'homme, ne pouvant embrasser l'espace sans bornes ni le temps sans limites, les définit, les proportionne à lui-même et les mesure. En mesurant l'étendue, il découvre la géométrie; en mesurant la durée, il trouve les nombres, et ces deux inventions de son esprit, dès que le sentiment les anime, deviennent deux grands arts, qui sont l'Architecture et la Musique.

Ces deux arts primaires, universels, pères de tous les autres, naissent en même temps : ils sont jumeaux, et ils sont l'un à l'autre ce que l'esprit est au corps. On a appelé l'architecture *la musique de l'étendue :* on pourrait considérer la musique comme l'architecture des sons. C'est à la fraternité des deux arts que se rapportent la gracieuse fable d'Amphion bâtissant les murs de Thèbes aux accords de sa lyre, et ce trait de la vie de Pythagore raconté par Nicomaque : ayant écouté attentivement le bruit cadencé et alternatif de trois marteaux sur une enclume, Pythagore, charmé des sons inégaux de l'airain retentissant, fit peser les marteaux et trouva dans les proportions mêmes du poids les proportions du son, tirant ainsi des lois de la gravité les secrets d'une harmonie musicale.

Au commencement des sociétés, l'architecture est conçue comme une création qui doit entrer en concurrence avec la nature, et en reproduire les aspects les plus imposants, les plus terribles. Le mystère est donc la condition de son éloquence. Aussi n'accuse-t-elle aucun but final, aucune intention précise. Elle symbolise la pensée obscure de tout un peuple, et non la claire volonté de tel individu, de telle classe. Dans la civilisation compliquée des temps modernes, l'architecture se spécialise, chaque édifice affecte un caractère déterminé, et c'est même un honneur pour l'architecte que d'avoir marqué avec évidence le but de son œuvre....

Il n'en était pas ainsi dans les temps antiques. Les monuments des premiers âges n'ont aucune destination apparente, ne portent aucun caractère sensible d'utilité; ils parlent fortement aux yeux et vaguement à l'esprit. Le sacerdoce qui les avait conçus s'en était réservé la signification mystique. De même que Dieu est à la fois présent et voilé dans l'univers, de même la pensée de l'architecte résidait dans le temple, visible et cachée. Si les murailles se couvraient de signes empruntés à la nature, la foule n'en comprenait pas le sens, et celui-là même qui creusait sur la pierre cette écriture énigmatique n'en possédait ni la signification ni la clef. Ainsi les manifestations mêmes de l'idée étaient confiées à une littérature indéchiffrable, et le mystère s'incrustait dans le granit.

En remontant aux époques primitives, on aperçoit deux genres de construction bien distincts, l'un pour le corps, l'autre pour l'âme. A côté de l'industrie qui bâtit la demeure où l'homme renferme sa famille et sa personne, l'architecture édifie le monument qui doit résumer les croyances ou les aspirations d'un peuple entier, et qui sera l'habitation commune de toutes les âmes. On a dit souvent que, de ces deux choses, la seconde était née de la première; que le temple de Dieu avait eu pour modèle rudimentaire la maison de l'homme. Si l'on regarde aux origines, c'est là une erreur profonde. En élevant les constructions colossales qui nous étonnent, les premiers architectes, qui sont des prêtres, veulent éveiller et entretenir le sentiment religieux dans la multitude. Pour cela, ils lui font élever des monuments qui, devant être un obscur emblème de la divinité, reproduiront, dans un modèle idéal, les grands traits de l'architecture naturelle. Tantôt ils imitent le sublime des hautes montagnes en construisant les Pyramides, *instar montium eductæ pyramides*, dit Tacite, et à ces montagnes artificielles ils donnent une figure symbolique, c'est-à-dire des surfaces dont les nombres sont vénérés ou redoutables. Tantôt ils imitent le firmament par des plafonds étoilés, et les cavernes par des labyrinthes souterrains; tantôt ils rappellent les plaines de la mer par de grandes lignes horizontales, les rochers à pic par des tours, et les forêts de la nature par des forêts de colonnes. Quelquefois, comme dans l'ancienne Perse, l'édifice est placé sur une éminence et ouvert par en haut; il a pour piédestal une montagne et pour toiture le ciel, de sorte que la nature est appelée à concourir aux magnificences de l'art qui veut rivaliser avec elle. Mais, encore une fois, ces monuments n'ont aucune ressemblance voulue avec la cabane rustique ou la tente du pasteur. Ce n'est pas la demeure de l'homme qu'ils imitent dans une héroïque émulation, c'est l'architecture divine.

« Le palais le plus vaste, le plus somptueux, dit Humbert de Superville, dès qu'il sert visiblement d'habitation à l'homme, cesse de s'adresser au sentiment. Les rangées de fenêtres au dehors y accusent le morcellement en étages. Les escaliers qui conduisent au faîte semblent interdire à la pensée de s'y porter. C'est le corps qui s'y traîne de pièce en pièce ; l'imagination y est partout à l'étroit et sans aliment... Point d'architecture possible comme art *émulateur*, là où l'homme peut s'en expliquer ou s'en appliquer les conceptions. » Le Vatican, l'Escurial, ne renferment qu'un être faible et mortel ; les pyramides, les labyrinthes, les pagodes recèlent des pensées secrètes, des sciences non révélées à la foule, des esprits formidables, des spectres gigantesques, des morts.

Plus tard, quand, après la nature, l'humanité sera divinisée à son tour, l'architecte grec pourra sans doute rappeler aux yeux, par une allusion souriante, les éléments de la primitive industrie du constructeur ; il pourra figurer, par une chaumière métamorphosée en temple, l'habitation de l'homme changé en Dieu... Mais quand le genre humain, encore ému des catastrophes qui ont pensé l'engloutir, croit entendre dans le tonnerre la voix de Dieu même, lorsque l'Éternel partout présent n'a pas encore délégué sa puissance aux enfants des hommes, la religion n'est qu'un panthéisme vague, obscur, qui confond le Créateur avec son œuvre. Alors les prêtres cherchent à reproduire les traits les plus imposants de l'univers en empruntant au suprême artiste ses propres matériaux, la pierre, le marbre ou le granit, et en les employant, comme lui, sous les trois dimensions, longueur, largeur et profondeur. Alors ils imitent, mais toujours de loin, ces grands spectacles de la nature qui, selon l'expression de Montaigne, *ne pratiquent point notre jugement, mais le ravissent et le ravagent !*

Telle est l'origine de l'architecture. C'est, tout d'abord, une nature reconstruite par l'homme. Voilà pourquoi elle commence par viser au sublime. Elle devient belle lorsqu'elle applique à son œuvre les lois et les proportions d'un autre exemplaire, le corps humain ; car, nous l'avons dit, le *beau* est l'apanage essentiel de l'homme ; le *sublime* appartient à l'univers.

Originairement tous les arts sont renfermés dans l'architecture, et ils en dépendent. Les plus anciens monuments, ceux qui sont placés à l'extrémité des siècles, le plus près du berceau de la race humaine, portent des traces de peinture, de sculpture, d'écriture. Si par la pensée nous nous

transportons dans un de ces temples antérieurs à ce qu'on appelle l'histoire, nous y voyons comme un abrégé du monde, comme une image symbolique du panthéisme ou de l'*émanation* qui fut la religion des sociétés primitives de l'Orient. L'émanation est le dogme suivant lequel Dieu aurait fait sortir de lui-même la substance et la forme de l'univers. Cette conception de Dieu, confuse, immense, unie à un sentiment profond des énergies de la nature, détermine le caractère des premiers temples. Ils ont des proportions colossales, un sens mystérieux, et ils présentent comme un résumé de la nature entière. Sur les murailles sont gravés des végétaux de toute espèce, des êtres réels ou à moitié imaginaires, même des corps inertes. Les chapiteaux reproduisent tantôt des plantes gracieuses, tantôt des masques humains ou des têtes d'animaux. L'image de l'homme est sculptée en relief, mais rigide, immobile, adossée au mur ou au pilier, elle fait corps avec l'édifice. Tandis que les vides, très-rares, sont ménagés au jeu d'une lumière discrète qui ne pénètre le plus souvent que par des ouvertures supérieures, les pleins sont couverts de peintures, et la pierre se colore de mille nuances qui rappellent avec intensité l'azur du ciel, le vert des prairies, le plumage des oiseaux, le ton des fleurs. Mais un temple muet et sans mouvement ne réaliserait pas son type, qui est l'univers. La musique y fait donc entendre les bruits de la nature, rhythmés selon les divers sentiments de l'âme humaine et devenus comme un écho du monde invisible. Il semble que l'idéal ait consenti à se manifester dans les vibrations de l'air, par une langue sans parole. Cependant, aux cadences de la musique correspondent des danses sacrées qui vont ajouter le mouvement à la création de l'artiste; et l'architecte du temple, le prêtre qui a eu le loisir d'observer le cours des astres, d'étudier les grandes lois de la vie universelle et de les exprimer secrètement par des nombres, dirige lui-même les chœurs liturgiques qui donnent à son œuvre l'animation et la vie. « Ces chœurs, a dit de nos jours un prêtre illustre (dans l'*Esquisse d'une philosophie*), représentaient par des évolutions symboliques les mouvements, tels qu'on les concevait, des corps célestes dans leurs orbites, les révolutions apparentes du soleil et de ses satellites autour de la terre qu'il féconde, et les phénomènes généraux des puissances génératrices. »

Ainsi tous les arts sont contenus dans cet art initial, l'architecture, et de leur ensemble se dégage la poésie, c'est-à-dire le sentiment de la vie universelle, l'aspiration à l'infini. Ce sentiment, l'architecture peut l'éveiller en nous, non-seulement par l'immensité de ses proportions et par l'aspect de ses masses indestructibles, qui nous procurent la notion d'une durée éternelle, mais encore par le caractère absolu de ses figures

géométriques; car, suivant la profonde remarque de Schelling, chaque cercle est identique à tous les cercles, chaque triangle est identique à tous les triangles de même espèce, et chaque carré représente tous les carrés, de sorte que les constructions mathématiques de l'architecte sont à la fois particulières et générales, unes et universelles. L'idéal et le réel s'y confondent; elles sont belles d'une éternelle beauté.

Par cette grandeur absolue des mathématiques, l'architecture semble racheter en quelque manière son infériorité à l'égard de la nature qui fut son premier modèle. C'est la pensée qu'a exprimée, plus hardiment encore, l'auteur de l'*Origine des dieux*, Edgar Quinet, lorsqu'il a dit : « L'idée du polyèdre, conçue par Pythagore ou Platon, n'a point encore été atteinte par les cristaux les plus purs des montagnes. Depuis que les globes célestes roulent dans leurs orbites, ils n'ont point poli et corrigé leurs surfaces jusqu'à égaler le type de la sphère gravé sur le tombeau d'Archimède. Les formules de Kepler et de Galilée, tout invisibles qu'elles sont, plus vieilles que l'univers, n'ont pu encore être obéies, malgré l'éternelle course des astres qui les poursuivent; et la vie de la nature n'est autre chose qu'un inépuisable effort pour se construire sur ces vérités immuables, éternellement déposées dans l'esprit divin, et tout à coup retrouvées dans le temps par l'intuition de la science. »

Quelle que soit néanmoins la dignité de l'architecture, elle est en un sens inférieure à la musique. L'architecte, en effet, s'adjuge l'espace, qui est une perception de la vue; le musicien mesure le temps, qui est une conception de l'esprit. Invisible, impalpable, la musique a donc plus de spiritualité que l'architecture. Celle-ci est un art extérieur et matériel; celle-là est un art interne, et qui dérive directement de l'âme. Mais l'une et l'autre, usant de la proportion et de la consonnance, nous causent des impressions quelquefois sublimes et qui semblent tout à fait contraires aux moyens qu'elles emploient. Par un prodige inconcevable et dont le pareil ne se trouve que dans l'architecture, la musique peut représenter ce qu'il est impossible d'entendre; elle peint avec des sons la paix du sommeil, le calme de la nuit, le désert; par le mouvement, elle fait naître l'idée de repos, et par le bruit elle exprime le silence!... Il en est ainsi de l'architecture. Rien de plus étrange, de plus mystérieux, de plus inattendu que les effets qu'elle produit lorsqu'elle est symbolique et monumentale. Les pensées qu'elle communique sont obscures, mais frappantes; l'expression en est vague et cependant énergique. Chose étonnante! ce sont des assises de pierre, des blocs de marbre qu'on a chargés de nous transmettre les sentiments les plus élevés, les plus délicats, souvent les

plus tendres; c'est de la matière la plus pesante, la plus inerte, que se dégage ce qu'il y a de plus subtil dans l'âme humaine, ou, pour mieux dire, dans l'âme universelle. Il est arrivé que les ruines d'une architecture de granit ont excité parmi des masses d'hommes un enthousiasme comparable aux magiques impressions d'une musique enivrante : lorsque l'expédition française en Égypte, après une longue marche dans le désert, arriva devant les colossales ruines de Thèbes, l'armée entière, saisie d'admiration, battit des mains en poussant un grand cri.

Si l'architecture est le premier des arts du dessin, ce n'est pas uniquement parce qu'elle les a tous précédés, tous contenus dès l'origine, c'est aussi parce que ses œuvres sont plutôt une création qu'une imitation, et qu'ainsi elle réalise à merveille cette *interprétation de la nature*, qui est la vraie définition de l'art. Le sculpteur, le peintre trouvent dans la nature un modèle précis, achevé, complet, qu'il leur faut imiter pour arriver à l'expression de leurs sentiments ou de leurs idées, et l'imitation, qui n'est pas leur but, est du moins leur moyen. Quant à l'architecte, il ne copie précisément aucun modèle; il s'assimile, selon ses forces, non les choses créées, mais l'intelligence qui les créa. Il imite le Créateur, non pas tant dans ses ouvrages que dans ses pensées.

Quel profond savoir, quelle variété de connaissances ne supposent pas les monuments primitifs de l'Égypte et de l'Inde dans les corporations sacerdotales qui les conçurent! C'était, encore une fois, toute une philosophie qui était exprimée par ces pagodes, ces pyramides, ces labyrinthes, et l'architecte si longtemps classique des temps modernes, Vitruve, était loin d'exagérer l'importance de son art lorsqu'il écrivait au siècle d'Auguste, quatre ou cinq mille ans après la construction des Pyramides : « L'architecte doit savoir écrire et dessiner, être instruit dans la géométrie et n'être pas ignorant de l'optique; avoir appris l'arithmétique et savoir beaucoup de l'histoire; avoir bien étudié la philosophie, avoir connaissance de la musique et quelque teinture de la médecine, de la jurisprudence et de l'astrologie. »

Mais par cela même qu'ils représentent l'esprit des peuples, leurs croyances, leur manière de concevoir Dieu et le monde, les monuments de l'architecture sont les pages les plus sincères de l'histoire : voilà pourquoi leurs débris mêmes nous apprennent tant de choses sur la vie morale des sociétés. Les ruines de l'architecture sont les ossements fossiles de l'histoire humaine. De même qu'en creusant la terre on y trouve les squelettes monstrueux des espèces éteintes que recomposera le génie du naturaliste, ainsi en creusant le temps on y découvre les traces de peuples

disparus, de religions mortes, dans ces monuments en ruines qui sont les membres dispersés, les ossements des grands êtres qu'on appelle des nations. « Les peuples qui ont la même architecture, a dit excellemment Gioberti (*Discorso sul bello*), ne font qu'une seule et même société, comme les animaux qui ont la même structure ne font, en dépit des variétés apparentes, qu'une seule et même famille. »

A l'époque où les sociétés orientales élevèrent leurs premiers monuments, ou plutôt les monuments les plus anciens que nous connaissions et qui ne durent pas être les premiers, à cette époque, disons-nous, le sacerdoce était dominant et supérieur. Dans ses corporations se conservaient le dépôt des connaissances humaines, la clef de l'écriture sacrée, l'étalon des mesures, la tradition des arts, les secrets de la philosophie religieuse, et l'architecture enveloppait tout cela dans sa majestueuse unité. Cette suprématie se maintint durant des siècles. Mais, par la suite des temps et par le fait des guerres successives et des conquêtes, la caste sacerdotale perdit de son importance jusqu'alors exclusive. La classe des guerriers, d'abord soumise aux prêtres, se déroba à leur domination, et peu à peu devint une puissance rivale. A côté du temple s'éleva le palais, et le chef des milices balança par son influence et par l'éclat des armes la souveraineté du pontife. Alors les pouvoirs furent partagés, et il arriva souvent que deux villes se formèrent dans le même État, d'un côté la ville royale et militaire, de l'autre la ville sacrée et pontificale. L'histoire en offre plusieurs exemples : dans l'ancienne Perside, Persépolis et l'Ecbatane des Mages; dans l'Inde, Amretsir et Lahore; dans l'empire des Arabes, Bagdad et la Mecque, à Babylone enfin, la cité sainte de Bélus et la cité monarchique de Nabuchodonosor, bâties sur les deux rives de l'Euphrate et séparées par le fleuve. A la longue, le sacerdoce fut primé par la puissance des laïques; c'est ainsi qu'en Égypte les magnificences de Thèbes, ville des Pharaons, finirent par éclipser Méroë, qu'avaient rendue si célèbre ses colléges de prêtres, ses groupes de temples et ces observatoires où était née l'astronomie.

Alors eut lieu, non précisément la séparation des arts, mais leur émancipation. La sculpture, la peinture ne figuraient dans le temple qu'à l'état de symboles; elles y étaient immobiles, incorporées à la pierre et humblement soumises à la majesté impérieuse du dogme. Les prêtres leur avaient imposé des patrons invariables pour tous les genres d'ou-

vrages. « Les modèles, dit Platon, étaient déposés dans le temple, et défense était faite aux artistes de s'en écarter jamais. » Quand le pouvoir laïque eut supplanté le sacerdoce, les arts contenus dans l'architecture furent délivrés par cela même d'un joug tyrannique. Ils se détachèrent des murailles du temple, et on les vit sortir des profondeurs du sanctuaire pour se répandre dans la société profane, orner les palais, les jardins, les gymnases, et entrer jusque dans l'intimité domestique. Dès lors affranchies, la sculpture, la peinture, perdirent de cette grandeur solennelle que leur avait prêtée l'architecture lorsqu'elle les abritait dans sa primordiale unité; mais elles conquirent le mouvement, la variété, la liberté, la vie. « De même, dit Lamennais, que les êtres renfermés dans le monde naissant, où ils n'ont qu'une existence virtuelle, se dégagent peu à peu, s'individualisent dans le tout qui en contenait le germe, ainsi de l'architecture, leur matrice commune, se dégagent, par une sorte de travail organique, les arts divers qu'elle contenait virtuellement, et qui toujours unis à elle, quoique distincts d'elle, s'individualisent à mesure que s'opère cette évolution correspondante à l'évolution de l'univers. »

La sculpture fut la première à se détacher des entrailles maternelles. Elle n'était au commencement qu'un relief timide dont les profils étaient définis au moyen d'une vive coloration; plus tard elle s'accusa par une saillie plus forte et qui se prononçait d'elle-même, mais toujours dépendante des lignes architecturales, toujours attenante à l'édifice. Si la figure faisait un pas en dehors, l'une des jambes était encore engagée dans la pierre du mur... Des siècles se passèrent durant lesquels la sculpture conserva cette attitude; mais enfin la statue rompit sa dernière attache; elle sortit du temple complète, vivante et libre.

Comme l'architecture, la statuaire agit sur la matière inorganique et la façonne sous les trois dimensions, longueur, largeur et profondeur. Mais l'architecte, voulant rappeler vaguement la création, la représente tout entière dans son œuvre; le sculpteur, choisissant dans le vaste sein de la nature l'être en qui se manifeste l'intelligence, se propose d'exprimer l'esprit sous la forme qui lui est propre, la forme humaine. Ainsi la sculpture devient un art indépendant le jour où l'homme, après avoir adoré le Dieu-Univers, commence à se connaître et à s'admirer lui-même. Du sein des multitudes qui composent les peuples sont sortis des héros bienfaiteurs que d'abord on a glorifiés, que bientôt l'on divinise, et la religion, transformée, se représente Dieu sous la figure d'un homme, de l'homme parfait. Après le panthéisme de l'Orient, exprimé par l'architecture, qui est un abrégé du monde, vient le polythéisme de la Grèce,

représenté par la sculpture, qui est l'apothéose de l'humanité. La sculpture sera donc chez les Grecs l'art par excellence, l'art dominant, comme l'architecture avait été par excellence l'art des Orientaux.

Cependant, un autre art se sépare du berceau commun, c'est la peinture; elle s'affranchit la dernière; soumise dès l'origine à la coloration des surfaces et des reliefs, elle adhère aux voûtes, aux murailles et aux saillies de l'ornementation. Tant que la religion est mythologique, la peinture est un art secondaire; elle est subordonnée à la sculpture, comme celle-ci l'était dans le principe à l'architecture. Pourquoi? parce que l'art statuaire, l'art dominant, voulant diviniser l'homme, l'a isolé de la nature, l'a représenté nu, en écartant de son image toutes les circonstances passagères de la vie terrestre et du monde environnant, et qu'ainsi il a pu, il a dû se passer de la couleur, puisque l'homme nu est un être presque monochrome, c'est-à-dire d'un seul ton. Il est donc clair que, sous l'empire de la religion mythologique qui donnait à toute chose la forme humaine, qui sous cette forme se figurait non-seulement Dieu, mais la nature entière, les fleuves, les montagnes, les prairies, les champs et les bois, la peinture devait jouer un rôle secondaire, puisqu'elle n'avait pas à représenter toute cette création antérieure à l'homme, dont la vraie parure est dans l'écrin des couleurs. Là où le printemps et les fleurs n'étaient qu'une jeune fille qui s'appelait Chloris, là où la prairie n'était qu'une nymphe étendue, et où l'écorce du laurier-rose ne cachait qu'à demi le corps de Daphné, comment le peintre aurait-il pu faire autre chose qu'un bas-relief de figures humaines, varié de simples nuances?

Vint enfin le christianisme, qui à la beauté physique substitua la beauté morale et préféra hautement l'expression de l'âme à la perfection du corps. Tout homme fut grand à ses yeux, non par ses membres périssables, mais par son âme immortelle. Avec une telle religion commence le règne de la peinture, qui est un art plus subtil, plus immatériel que les autres, plus expressif et aussi plus individuel. En voici les preuves :

Au lieu d'agir, comme l'architecture et la statuaire, sur les trois dimensions de la matière pesante, la peinture n'agit que sur une surface, et elle produit ses effets avec une chose impondérable qui est la couleur, c'est-à-dire la lumière. Hégel a dit avec une sagacité admirable : « Dans la sculpture et l'architecture, les formes sont rendues visibles par la lumière extérieure. Dans la peinture, au contraire, la matière, obscure par elle-même, a en soi son élément interne, son idéal : la lumière : elle tire

d'elle-même sa clarté et son obscurité. Or, l'unité, la combinaison du clair et de l'obscur, c'est la couleur. » Le peintre se propose donc de représenter, non pas les corps avec leur épaisseur réelle, mais simplement leur apparence, leur image, et par cela même c'est à l'esprit qu'il s'adresse. Visible, mais impalpable et en quelque sorte immatérielle, son œuvre ne relève pas du toucher, qui est la vue du corps; elle relève uniquement de la vue, qui est le toucher de l'âme. La peinture est donc, par ce côté, l'art essentiel du christianisme.

Chrétienne, elle l'est aussi par le caractère expressif de ses œuvres. Là où le statuaire antique craignait d'altérer par l'expression la beauté plastique de ses figures, beauté divine, empreinte d'une sérénité olympienne, le peintre, occupé du sentiment moral, cherche le divin dans l'expression plutôt que dans la beauté. Que dis-je ! il ne repousse pas même la laideur, dès qu'il espère la transfigurer par l'esprit. Pour lui, les êtres les plus déchus peuvent se relever en invoquant une lumière d'en haut, un rayon du paradis.

Ce n'est pas tout : l'homme chrétien, n'étant plus un dieu, retombe de l'empyrée dans la vie terrestre. Il y reprend son rôle accidenté, ses vêtements humains; il dépouille cette nudité du marbre qui le rendait digne de l'Olympe en le forçant d'être aussi beau que les immortels. Replongé dans le sein de la nature, il en sera désormais inséparable. Le peintre devra donc le représenter avec les circonstances de temps et de lieu qui le particularisent, je veux dire sous le costume dont il est revêtu, au milieu du monde qui l'entoure, encadré par le paysage où il se meut, et accompagné des animaux qui l'ont servi... Ainsi renaît l'importance de la couleur, car la nature, nous l'avons dit, est le plus merveilleux des coloristes, et comment la peindre sans lui emprunter son secret, sans puiser dans ses trésors? Ah ! si le peintre, comme un Phidias, comme un Lysippe, n'avait à figurer que des types humains, la majesté dans Jupiter, la force dans Hercule, il pourrait se passer des richesses du coloris et peindre d'un seul ton, modifié seulement par la lumière et par l'ombre; mais l'homme le plus héroïque du christianisme n'est pas même un demi-dieu; c'est un être profondément individuel, tourmenté, luttant, souffrant, et qui, tout entier dans la vie réelle, participe de la nature environnante et reçoit de toutes parts le reflet de ses couleurs. Tandis que la sculpture, en généralisant, s'élevait à la dignité de l'allégorie, la peinture, en particularisant, descend à la familiarité du portrait.

Marquer ainsi le caractère des trois arts du dessin était nécessaire pour l'intelligence de ce que nous dirons sur chacun de ces trois arts :

maintenant il nous reste à formuler les lois qui régissent l'architecture, la sculpture, la peinture, et à montrer comment les périodes de leur ascension, de leur éclat et de leur décadence se rattachent au respect ou à l'oubli de ces lois. Dans ce travail, qui sera éclairé par l'histoire, on verra nettement ce qui unit les arts du dessin et ce qui les sépare; mais déjà nous pouvons entrevoir que la sculpture et la peinture devront se souvenir de leur commune origine, si elles veulent reconquérir la grandeur qu'une entière indépendance leur a fait perdre. La statuaire ne sera grandiose et monumentale qu'en s'éloignant de la peinture pour se rapprocher de l'architecture. De son côté, le peintre, lorsqu'il voudra monter aux plus hautes régions de son art, sans en franchir les limites, devra se rapprocher également de ses deux aînés, l'architecte et le sculpteur. Il y perdra sans doute une partie de sa liberté; mais que d'autorité il regagnera dans cette austère obéissance! Quelle imposante majesté dans ces représentations murales dont la pâleur grave ne troublera ni l'harmonie de l'édifice ni le recueillement de la pensée, et dont les figures, passant comme des ombres heureuses, et couvrant le mur sans le renverser, rappelleront les tranquilles et doux bas-reliefs des temples antiques!

Cependant, il est arrivé qu'en descendant le cours de l'histoire, les arts du dessin ont suivi une marche tout à fait contraire. L'architecture, par exemple, après avoir embrassé et dominé tous les arts, a subi leur influence à son tour; elle est devenue *sculpturale* chez les païens et *pittoresque* dans le christianisme. De son côté la statuaire, sortant de son domaine, a voulu s'enrichir des effets qui appartiennent seulement à la peinture, se colorer par le jeu des ombres, se remuer jusqu'au tourment, et rechercher les impossibles apparences de la vie réelle, au lieu de s'en tenir aux accents d'une vie idéale et supérieure...

Nous aurons à juger les conséquences de ces déviations successives, mais le moment n'est pas encore venu d'en dire davantage touchant les arts issus de l'architecture. Qu'il nous suffise d'avoir donné ici une indication de ce qui sera développé dans la seconde et la troisième partie de cet ouvrage. La première — tout ce qui précède le fait assez voir — appartient de droit à l'architecture, puisque la raison et l'histoire s'accordent à lui assigner le premier rang, et c'est là sans doute le sens du symbolisme qui fit représenter jadis la mère des dieux, l'antique Cybèle, le front ceint d'une couronne de tours.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

III

DIX-HUITIÈME SIÈCLE[1]

Bien des dons ont été refusés aux artistes du XVIII^e^ siècle : ils n'ont connu ni le style qui divinise les œuvres de l'homme, ni le sentiment qui les rend éternelles en leur prêtant une âme toujours éloquente, un langage toujours entendu. Mais, encore assez bien partagés dans leur disgrâce, ils ont eu la fantaisie, l'élégance, et par-dessus tout l'esprit. Or, si l'esprit est inutile, nuisible même dans la conception de l'art grandiose, il est indispensable dans la pratique de ces arts charmants qui, comme celui dont nous racontons l'histoire, doivent autant à la main de l'ouvrier qui exécute qu'au caprice de celui qui invente. Un dessinateur qui n'a jamais fait que des vignettes, mais qui n'en était pas moins un homme d'un rare bon sens, Cochin,

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 45 et 82 ; et t. X, p. 44 et 129.

donna un jour lecture à l'Académie royale d'une dissertation sur « la légèreté de l'outil. » Certes, ce mot heureux n'est pas assez vaste pour embrasser l'art du XVIII^e^ siècle tout entier, mais il caractérise à merveille les mérites singuliers des maîtres qui travaillèrent à cette époque l'or, l'argent et le cuivre. Les formes que les orfévres d'alors donnèrent à leurs pensées furent-elles toujours intelligentes? c'est un point que la suite de cette étude aura à éclaircir, ou du moins à discuter; mais nous ne craignons pas d'affirmer d'avance que, grâce au parti pris de l'exécution, à la prestesse de la main, à cette légèreté d'outil dont Cochin parlait tout à l'heure, leurs œuvres ont fait paraître un esprit, une élégance, une richesse qui permettent de les placer à côté de ce que l'orfévrerie française, en ses meilleurs jours, a déjà pu nous montrer.

Mais, avant d'en venir à ces choses exquises, il y avait un travail préalable à accomplir, il fallait se débarrasser peu à peu des lourdeurs solennelles que Louis XIV avait tant aimées. Cette évolution s'accomplissait lentement. Pendant la vieillesse du roi, des maîtres hardis avaient protesté, au nom d'un art plus libre, contre le faste de l'école académique. Déjà Watteau commençait sa chanson amoureuse; déjà les deux Coustou se rajeunissaient en assouplissant la forme, en cherchant la grâce. Quant à l'orfévrerie, elle suivit, timidement d'abord, la voie qui lui était montrée. Cette situation intermédiaire est assez exactement marquée par les recueils de modèles dont nous avons déjà parlé, et que Pierre Bourdon et Briceau publièrent de 1703 à 1709. Un nom doit s'ajouter à ceux que nous venons de citer : celui de J. Bourguet, artiste ignoré dont les planches sont rares, mais dont nous avons pu voir quelques pages dans l'inépuisable collection de M. Bérard. D'après Mariette, qui parle de lui dans ses notes manuscrites sur les graveurs, Bourguet aurait publié deux recueils; l'un est le *Livre de desseins d'ornemens pour la taille d'épargne dans le goût ancien et moderne* (1702); l'autre contient des modèles d'incrustations et de bas-reliefs « pour tabatières et ouvrages d'horlogerie. » (1723.) Bien que le titre de ces deux suites nous apprenne qu'il était maître orfévre à Paris, Bourguet n'a pas gravé des pièces d'orfévrerie, mais seulement des ornements analogues à celui qui sert de tête de lettre à cet article, inspirations modérées et d'une sage fantaisie, que les ciseleurs, les émailleurs et les bijoutiers imitèrent quelque temps. Quant à l'orfévrerie proprement dite, les artistes le plus en lumière à l'avénement de Louis XV étaient Nicolas Delaunay, Claude Ballin le neveu et Thomas Germain, c'est-à-dire des maîtres déjà éprouvés, qui tous avaient fait leurs premières armes sous le feu roi, et qui — à cette date du moins —

suivaient encore à peu près les errements de l'école de Versailles.

Rien ne parut donc changé au début du nouveau règne. Le duc d'Antin était resté surintendant des bâtiments, et le premier peintre du roi, Antoine Coypel, appartenait corps et âme aux théories de l'école de la veille. La transition fut d'autant moins sensible qu'on vit Louis XV, ou pour mieux dire le régent,— car le roi n'était qu'un enfant,— adopter résolûment la marche suivie par Louis XIV, et signer, contre toutes les industries du luxe et de la parure, des ordonnances qui sans doute étaient dans l'esprit du temps, mais dont la critique moderne a peine à s'expliquer les dures rigueurs. Les joailliers furent les premiers menacés, sinon atteints, par une déclaration royale du 4 février 1720, qui défendait de porter des diamants, des perles et des pierres précieuses. Cette prohibition arrivait juste au moment où la société élégante, heureuse d'échapper aux longues austérités que lui avait imposées le règne de madame de Maintenon, recommençait à vivre et préludait aux enivrements de cette comédie qui n'eût été qu'un long éclat de rire si, contrairement aux lois de l'art poétique, la Révolution ne fût venue l'achever par un dénoûment douloureux. Quant au régent, il ne passait pas pour un prince de mœurs très-sévères. L'étonnement fut donc universel, et la déclaration royale obtint si peu de succès, auprès des dames surtout, qu'on ne songea pas à l'exécuter sérieusement. Elle fut même, quelques mois après, officiellement rapportée par un arrêt du conseil du 14 novembre[1]. Et les diamants, qui ne se montraient que dans les réunions intimes et comme en cachette, recommencèrent à briller au front et aux épaules des coquettes rassurées.

L'orfévrerie fut traitée plus sévèrement : par la déclaration du 18 février 1720, le roi, ou celui qui parlait en son nom, faisait connaître que sa volonté était de réprimer les excès du luxe dans le royaume. Cet acte n'apportait point d'ailleurs de prohibitions nouvelles; il reproduisait seulement la déclaration mémorable du 14 décembre 1789 et l'édit de mars 1700, c'est-à-dire qu'il limitait à une once, au maximum, le poids des ouvrages d'or dont la fabrication était permise. Cette législation, nous avons déjà eu occasion de le remarquer bien des fois, dépassait le but et était frappée d'impuissance par son exagération même. Il faut croire qu'on ne tint pas grand compte de la déclaration du régent, puisque les défenses qu'il avait formulées durent être répétées le 6 juillet, sous une autre forme, par un arrêt du conseil d'État. Nous ne voulons pas faire ici de politique rétrospective, nous ne voulons pas rechercher si

1. Voir la suite de la *Clef du cabinet des princes* (mars et décembre 1720).

l'ancienne France était ingouvernable; mais un fait nous frappe dans l'histoire de la législation du passé, c'est que les peuples avaient l'oreille dure, et que, pour se faire entendre, nos rois étaient souvent obligés de redire trois ou quatre fois les mêmes choses. Peut-être faut-il en conclure que, sous le régime ancien, la loi, manifestation d'une volonté ou d'une fantaisie individuelle, manquait de cette autorité morale qui fait qu'elle est partout respectée et obéie... Mais ces belles questions ne sont pas de notre domaine, et nous reprenons notre thèse.

Il est certain que la déclaration royale du 18 février 1720 était infiniment rigoureuse : on s'en plaignit si fort, elle apportait une telle gêne à la liberté de l'art, au légitime essor de la production nationale, qu'il fallut bien en modérer les sévérités : de là la déclaration du 23 novembre 1721, qui, sans être bien libérale, donna satisfaction, dans une certaine mesure, aux nécessités du temps. « Notre intention, y est-il dit, n'a pas été d'interdire pour toujours à nos sujets l'usage raisonnable des bijoux d'or, ni celui de la vaisselle d'argent d'un poids suffisant pour la pouvoir conserver sans dépérissement. » Par suite de ces considérations, le roi permettait la fabrication « des bijoux d'or, comme tabatières, étuis et autres, jusqu'au poids de sept onces au plus, et celle des bassins d'argent de douze marcs, etc.[1] » Bref, une plus grande latitude était laissée aux orfévres pour l'exécution de leurs œuvres, et, en bons citoyens, ils s'empressèrent d'en user.

Ainsi que nous l'avons dit, les maîtres formés sous Louis XIV, à l'école de Claude Ballin, tenaient encore le haut du pavé. Au premier rang marchait Nicolas Delaunay, déjà bien amoindri par l'âge, mais vigoureux encore. Aux dernières années de sa vie il eut plus d'une fois l'honneur d'être employé pour le service du roi. C'est lui qui, en 1722, fit les modèles et surveilla l'exécution de la magnifique toilette donnée par Louis XV à l'infante[2]. Sa renommée était depuis longtemps trop bien établie pour qu'un nouvel ouvrage pût y ajouter quelque chose; mais sa fortune, déjà considérable, s'en accrut encore. Nicolas Delaunay mourut subitement en 1727, laissant, dit Mathieu Marais, « des millions à ses deux filles. » L'art de l'orfèvre est un art merveilleux : lorsqu'on a taillé dans le jaune métal tant d'œuvres applaudies, comment ne pas conserver au bout des doigts un peu de poussière dorée?

Une occasion fut bientôt offerte aux orfévres et aux joailliers de montrer leur habileté et d'inaugurer le nouveau règne par un chef-d'œuvre. Le jeune roi ayant été sacré à Reims en 1722, il avait fallu

1. *Mercure de France*, décembre 1721.
2. *Mercure*, juillet 1722.

commander aux maîtres les plus renommés du temps la couronne qui servit en cette circonstance solennelle. Claude Ballin, le neveu de l'orfèvre qui s'était illustré sous Louis XIV, fut chargé de ce travail. En rapprochant les témoignages contemporains, on arrive à cette pensée que Ballin, appelé à composer une couronne pour un roi de douze ans, avait voulu donner à son œuvre le plus de légèreté possible. Il paraît y être parvenu, et il est bien entendu qu'il n'avait rien négligé pour ajouter à cette qualité la plus rare magnificence. « On a été en foule chez M. Rondet, garde des bijoux de la couronne, pour admirer celle qui a servi au sacre de Sa Majesté. Le devant du cercle de cette superbe couronne, qui est à rayes et doublée d'une calotte de soye à fleurs d'or couverte de diamants et de perles, étoit occupé par le fameux diamant acheté pour le roi par M. le duc d'Orléans au capitaine Pitth, Anglais, et le sommet, terminé par une double fleur de lys, étoit enrichi par le *Sancy*, diamant moins gros, mais plus parfait. » Ainsi parle le *Mercure*. L'avocat Barbier, qui, en sa qualité de badaud parisien, ne pouvait manquer de se rendre aussi chez Rondet, ajoute à cette description insuffisante quelques détails significatifs : « Cette couronne, dit-il, est l'ouvrage le plus parfait que l'on ait jamais vu. Elle a huit branches, dont le bas forme une fleur de lis de diamants, et en haut est une grande fleur de lis en l'air et isolée. Le diamant appelé *Sancy*... fait le haut de la fleur de lis, et il y a quatre autres gros diamants qui font les feuilles. Cela est monté en perfection. Au milieu du front il y a le gros diamant que M. le régent a acheté pour le roi. Il est surprenant pour la grosseur; on l'appelle *le Millionnaire*... Il vaut trois millions. » C'est ainsi que *le Régent* a fait son entrée dans le monde. Et notez que ce fameux diamant avait déjà donné lieu aux plus fabuleuses légendes. On se racontait, en sortant de chez le joaillier du roi, que « celui qui l'avoit apporté, pour n'être point surpris, s'étoit fait ouvrir la cuisse, qu'il l'y avoit enfermé dans du plomb, et qu'arrivé à Paris il s'est fait ouvrir la cuisse[1]. » Et tout le monde admirait l'habile homme qui s'entendait si bien à transporter les diamants.

Quoi qu'il en soit, Claude Ballin n'avait pas été chargé seul de l'exécution de la couronne du sacre. Rondet le fils, qui était associé à son père pour la garde des pierreries du roi, donna les dessins et présida à la monture des brillants. Il eut recours pour ce travail délicat au talent d'un certain Duflos, qui paraît avoir été, dans cet art spécial, un très-habile ouvrier. Ce Duflos acquit en cette circonstance un semblant de renommée, si bien que ce fut à lui que le roi de Portugal s'adressa l'année

1. *Journal de Barbier*, I, 242, et *Mercure*, novembre 1722.

suivante pour avoir une couronne pareille à celle qui avait servi à Louis XV; seulement, il eut grand soin de recommander à l'artiste de substituer des pierres fausses aux diamants : le Portugal ne pouvait alors se permettre que ce luxe modeste[1].

Il est à peine utile de dire que lorsque Ballin le neveu donnait les modèles de la couronne du sacre, il n'était pas à son coup d'essai. Loin de là, il travaillait déjà depuis longtemps, étant né en 1661, et ayant appris son art dans l'atelier de son oncle. Peu s'en fallut qu'il ne se fît une réputation pareille à celle du vieux Ballin; mais, si grande que soit la place qu'il occupe dans l'orfévrerie sous Louis XV, il demeura de beaucoup au-dessous du célèbre artiste qui l'avait formé. Dès 1708 il s'était acquis une gloire infinie par l'exécution du *soleil* donné à Notre-Dame par le chanoine Antoine de La Porte. Tous les livres du temps ont parlé de cet ostensoir, qui était d'argent vermeil doré, et qui, haut de cinq pieds pour le moins, passait pour « le premier et le seul qui eût été traité d'une manière historique. » Ce monument, écrit l'auteur des *Curiosités de l'église de Paris*, « est composé d'un ange qui soutient une espèce de table en cul-de-lampe, sur laquelle est placé l'agneau pascal, qui se repose sur le livre mystérieux de l'Apocalypse, fermé aux sept sceaux; au-dessus est une grande Gloire chargée autour de rayons et de têtes de chérubins..., et, au milieu de la Gloire, est un double cristal de roche, en forme de boîte..., dans laquelle est un croissant d'or pour mettre la sainte hostie. Au-dessous on aperçoit quatre vieillards qui adorent, dans la frayeur et le tremblement, Jésus-Christ présent dans l'auguste mystère de nos autels. »

Tout cela est singulièrement ingénieux; mais nous sommes obligé de dire que la conception de cette grande pièce n'appartenait pas à Ballin. De Cotte le père en avait donné le dessin, le sculpteur Bertrand en avait fait le modèle en ronde bosse; Claude Ballin ne fut chargé que de la façon. Le lampadaire d'argent à sept lumières, qu'on plaça en 1734 devant la chapelle de la Vierge, dans la même cathédrale, était aussi de sa main, de même que la croix et les chandeliers exécutés en 1749 pour l'église Saint-Jean, à Lyon. C'étaient des œuvres de grand apparat qui réunissaient toutes les qualités du monde, excepté la simplicité, la sobriété religieuse.

1. Il resterait à préciser avec plus d'exactitude le rôle et l'importance des deux Rondet. En 1724, le père portait le titre de joaillier de la couronne, et c'est en cette qualité qu'il montra les diamants du roi à l'ambassadeur turc. Quant à son fils, nous croyons — sans en être bien sûr — qu'il est le même que Claude-Dominique Rondet, qui fut doyen de l'orfévrerie en 1759.

Claude Ballin réussit mieux encore, nous le croyons, dans les travaux d'orfévrerie civile, que le luxe croissant de la France et de l'étranger lui demanda de toutes parts. Le prince Eugène eut plus d'une fois recours à son habileté. Ballin exécuta en 1726 pour le maréchal comte de Dawn, gouverneur du Milanais, un service d'argenterie et un surtout de table qui obtinrent un merveilleux succès. Cet ouvrage, exposé publiquement, attira « la curiosité des personnes de la plus grande considération. » Le surtout représentait la *Fête de Comus*. Quant au service, des figures hardiment ciselées en décoraient chaque pièce. Le roi d'Espagne désira pouvoir placer sur sa table une décoration analogue. Ballin fit pour lui un autre surtout qui, pour être moins mythologique que celui du comte de Dawn, n'était pas moins compliqué. « La base de cet ouvrage, nous dit-on, supporte un terrain élevé au haut duquel on voit un chasseur et une chasseuse qui se reposent à l'ombre d'un chêne. » Autour d'eux se groupaient des chiens, des bêtes fauves de toutes sortes. Quatorze bobèches destinées à porter les bougies se cachaient avec beaucoup d'art parmi les branches de l'arbre (1745). On voit que dans ces grandes pièces l'ornement cédait la place à la figure, et qu'avec un peu de bonne volonté Claude Ballin aurait pu se prendre pour un sculpteur. Tel était encore le caractère de l'œuvre à laquelle le fécond artiste attacha son nom aux derniers jours de sa vie. Le marquis de la Ensenada, ambassadeur du roi d'Espagne, voulut rivaliser avec son maître, et, en 1751, il demanda un surtout à Claude Ballin, qui dépensa dans l'exécution de cet ouvrage un zèle excessif et beaucoup de talent d'ailleurs. Neptune y paraissait sur une conque « artistement rocaillée; » les naïades, les tritons, les sirènes, toutes les divinités charmantes de la mer faisaient cortége à leur dieu; les écueils que venaient battre le flot, les roseaux du rivage furent regardés comme des merveilles de ciselure[1]. Ce fut là, à peu près, le dernier travail de Claude Ballin : l'habile artiste mourut le 18 mars 1754.

Et, chose étrange, le neveu du grand Ballin quitta ce monde en se lamentant sur la décadence de l'art. Lui, si malade pourtant, si inquiet de la couleur et du fracas dans ses œuvres compliquées, il prétendait, aux derniers temps de sa vie, que « le bon goût se perdoit, et qu'on gâtoit les belles formes en substituant, aux sages ornements des anciens, des écrevisses et des lapereaux qui ne sont pas faits, disait-il, pour garnir le dehors des vases d'orfévrerie et pour les revêtir. » De qui donc le

1. L. F. *Lettre à l'auteur du Mercure*, juin 1751. — Voir aussi, dans le numéro de mai 1754, l'*Éloge historique de Claude Ballin*.

vieil artiste voulait-il parler avec ses *lapereaux?* Je ne saurais trop le dire; mais, pour les *écrevisses,* la critique va droit à l'adresse d'un orfèvre qui en a fait une prodigieuse consommation, Just-Aurèle Meissonnier, un maître important dont nous aurons tout à l'heure à apprécier l'influence.

Claude Ballin laissa un fils qui lui succéda en qualité d'orfèvre du roi. Dès 1742, il avait obtenu la survivance du logement que son père occupait au Louvre. Sa mission fut de terminer les ouvrages que le vieillard avait laissés inachevés; et, au mois de mai 1754, il eut l'honneur de présenter à Louis XV le grand surtout de table fait pour l'ambassadeur d'Espagne. L'histoire ne nous entretient pas autrement de ses mérites, et nous croyons que le troisième des Ballin fut une personnalité insignifiante.

Un véritable artiste, Thomas Germain, balança, pendant cette première moitié du XVIII^e^ siècle, le succès de Claude Ballin le neveu. Dans un travail d'ensemble, tel que celui que nous avons entrepris, il ne saurait y avoir assez de place pour une biographie détaillée de Thomas Germain. MM. de Goncourt ont d'ailleurs promis de la raconter, et il serait de mauvais goût, il serait imprudent de chasser sur leurs terres. Toutefois, les exigences de l'histoire nous obligent à ébaucher à grands traits le récit de cette vie laborieuse, et à citer en courant les œuvres principales qui firent à l'habile artiste un nom si souvent répété dans les livres du XVIII^e^ siècle.

Thomas Germain, qui naquit à Paris en 1673, était un peu plus jeune que le second Ballin; mais, comme lui, il appartenait, par ses origines et ses premiers travaux, au règne de Louis XIV. Il n'avait que dix ans lorsqu'il perdit son père, le fameux Pierre Germain; l'enseignement paternel doit donc ici être compté pour peu de chose, et j'ai peine aussi à faire état des leçons qui furent données à Thomas Germain par le peintre Bon Boullogne. Je note seulement qu'il entrait dans la pensée de sa famille de faire de lui un artiste à peu près universel. Ce but une fois marqué, le voyage d'Italie devenait indispensable. Thomas Germain (qui n'était encore qu'un enfant de quinze ans) partit pour Rome en 1688. Il y entra chez un orfèvre dont le nom ne nous a pas été conservé, et fit chez lui un assez long apprentissage. C'est à Rome aussi qu'il rencontra le sculpteur Legros, ce savant tailleur de marbre que la France ne connaît pas assez. Il apprit à son école à modeler la figure humaine, à en varier les attitudes, à en assouplir les mouvements. Enfin, se sentant sûr de sa main, il fit pour les Jésuites un *Saint Ignace* en argent, et, pour le grand-duc de Toscane, de vastes bassins du même métal, que Florence admira beaucoup. Un séjour de douze ans à Rome n'ayant pas assouvi son be-

soin d'apprendre, il employa encore trois ou quatre années à visiter les autres villes d'Italie, et l'on sait que, devenu quelque peu architecte, il donna les plans d'une église qui fut construite à Livourne. On put comprendre dès lors que Germain n'était pas un artiste ordinaire.

De retour à Paris vers 1704, il y fut tout de suite fort employé. Après avoir fait pour la chapelle de Fontainebleau un encensoir qui lui valut un mot gracieux de Louis XIV, il eut sa part dans les travaux qui rajeunirent ou qui mutilèrent Notre-Dame (1708). Parmi les pièces qu'il exécuta à diverses dates pour la décoration de la cathédrale, il faut citer le soleil d'argent qui servait à donner la bénédiction (1718). Des épis de blé et des grappes de raisin — les deux formes visibles de l'eucharistie — supportaient l'ostensoir : la Gloire qui l'entourait était faite de rayons et de nuages, et décorée de têtes de chérubins « cravatés d'ailes, » comme dirait Théophile Gautier. On voit que Germain entendait l'orfévrerie religieuse à la manière de Ballin, et nous sommes forcé d'avouer que, pour les ouvrages de ce genre, il était un peu trop de son école. De là son succès. Aussi est-ce à lui que le régent confia l'exécution du soleil qui fut donné à la cathédrale de Reims en 1722, à l'occasion du sacre du jeune roi. Cette pièce n'avait pas moins de trois pieds huit pouces de hauteur. Au pied s'agenouillaient deux anges, l'un offrant à Dieu l'épée royale, l'autre présentant la couronne. Toute la partie supérieure était un amalgame incohérent de rayons, de têtes ailées, d'épis de blé et de grappes de raisin, — car Germain tenait à son symbole. — La critique réprouverait aujourd'hui ces compositions fastueuses ; mais on en jugeait autrement sous Louis XV. Les figures qui ornaient le soleil de Reims parurent aux meilleurs connaisseurs « vivantes et d'un sçavant goût de dessein ; » on trouva les nuages transparents, les rayons lumineux, et l'on ne fit aucune difficulté d'admettre qu'un artiste qui, comme Germain, avait « étudié les plus beaux restes de l'antiquité, » était non-seulement un orfévre, mais un sculpteur véritable. Germain fit ensuite un calice d'or pour l'Électeur de Cologne (1725), et l'année suivante il obtint son succès le plus vif en mettant au jour la toilette qu'il avait exécutée pour la reine.

Cette toilette, dont les journaux du temps nous ont conservé une description que nous sommes contraint d'abréger, était tout entière en argent doré, et se composait de cinquante et une pièces, d'après le *Mercure*, de trente-cinq seulement d'après un document émané de Germain lui-même. Miroir, jattes, coffrets à bijoux, flacons, boîtes à poudre, gantières, nef « à mettre les racines pour les dents, » vase pour la pâte d'amande, boîtes à mouches, flambeaux en forme de lyre, un couteau

« pour ôter la poudre, » tout ce que peuvent rêver les fantaisies du luxe, tout ce que peut désirer une femme, Germain l'avait prévu et réalisé. Le miroir surtout était charmant. Les armes accolées du roi et de la reine décoraient la partie supérieure; quatre petits enfants répandaient des fleurs le long de la corniche, et la base était occupée par un bas-relief, merveille de ciselure où l'on reconnaissait Vénus à sa toilette et servie par les Grâces. Toutes ces splendeurs, toutes ces élégances furent présentées à Marie Leczinska par Germain lui-même, le 2 août 1726. La reine, malade, était couchée, mais elle fit à l'artiste « les plus grandes honnêtetés, » et elle voulut qu'il lui répétât cinq ou six fois la description des pièces qui composaient ce grand ouvrage[1].

Pour ne rien dissimuler, c'est surtout dans les travaux de ce genre que triomphait l'habileté de Germain. Tous les délicats, tous les heureux avaient recours à lui, et Voltaire n'a pas manqué de se faire l'écho de l'admiration universelle lorsqu'il a décrit (en 1736) la demeure élégante où *le Mondain* passe de si douces heures :

> C'est Bouchardon qui fit cette figure,
> Et cet argent fut *poli* par Germain.

Ciselé eût été mieux dit peut-être, mais les fatalités de la mesure repoussaient un mot de trois syllabes. C'est qu'en effet, en dehors de son mérite d'invention, Germain excellait dans la ciselure. La ville de Paris le savait bien lorsqu'elle lui fit faire, pour le dauphin, les premières armes qu'il était d'usage d'offrir au jeune prince (1734). L'or mêlait son rayon à la gravité de l'acier dans ce trophée, qui comprenait une épée, un fusil et deux pistolets; le dur métal était partout ciselé et gravé avec un art infini; le pistolet et le fusil sortaient des ateliers de Laroche, armurier du roi. Quant à l'épée, elle était l'œuvre personnelle de Germain, qui avait ciselé sur la garde deux fins bas-reliefs : des fleurs de lis, des palmettes, des entrelacs ornaient la lame et le fourreau.

Nous ne voulons pas pousser plus avant le catalogue des ouvrages de Thomas Germain. L'infatigable orfévre travaillait pour tous les rois, pour tous les princes. On le voit faire en 1729 une toilette pour la reine d'Espagne; une autre, en 1732, pour la princesse du Brésil; une troisième, en vermeil, pour la reine des Deux-Siciles (1738); une quatrième

1. Nous tirons ces détails du *Mercure* du mois de septembre 1726, et aussi d'un recueil de lettres inédites adressées par Germain à l'architecte Franque, d'Avignon. Ces lettres, qui nous ont été obligeamment communiquées par M. Léon Lagrange, donnent la meilleure idée du caractère de l'orfévre et de sa passion pour son art.

enfin pour la dauphine (1745), et celle-là avait coûté plus de soixante mille livres[1]. Ajoutons que, dans l'élaboration de ces merveilles, Germain s'ingéniait à trouver des formes nouvelles, car il passait pour ne se répéter jamais. Il tenta un effort pareil en 1742 en exécutant les grandes pièces d'argenterie que lui demanda Louis XV pour les offrir au sultan, présents somptueux qui comprenaient, indépendamment de douze soucoupes et de divers vases et cuvettes, une table d'argent avec les pieds de même métal. Enfin, il fit en 1739 et 1741 la vaisselle complète du roi de Danemark : l'Europe, comme la France, était pleine de son nom.

Ces immenses travaux n'empêchaient pas Germain de revenir de temps à autre à l'orfévrerie religieuse. Le printemps de 1740 ayant été désastreux, les Parisiens firent une neuvaine à sainte Geneviève pour obtenir une température plus favorable aux récoltes menacées. A ce propos, les échevins résolurent de faire don à l'église de la patronne de Paris « d'un grand et magnifique candélabre d'argent du poids de 250 marcs. » Toutefois, avant d'appeler un orfévre, messieurs de la ville crurent devoir prendre l'avis du roi. « Sa Majesté, ajoute le journal que nous avons sous les yeux, a souhaité, pour que l'exécution réponde plus parfaitement à la dignité de l'objet, qu'elle soit confiée à l'habileté de M. Germain. » Ainsi, Louis XV lui-même s'intéressait au savant orfévre, et le plaçait au premier rang dans son estime. Comment s'étonner, après cela, que le roi de Portugal se soit adressé à lui pour l'exécution des orfévreries de sa chapelle royale (1744)? Germain fit pour Sa Majesté portugaise une croix qui avait près de dix pieds de haut, et sept chandeliers d'argent doré. Ces pièces étaient, nous dit-on, « d'une forme toute nouvelle, et dans le goût romain, » témoignage précieux et qui atteste — mais nous ne l'avions pas oublié — que l'Italie fut pour beaucoup dans l'éducation de Germain, et qu'il s'en souvint toujours.

Nous en avons dit assez, et trop peut-être : il ne s'agit pas de faire des mille ouvrages de Thomas Germain un dénombrement à la façon d'Homère. Le seul point essentiel à noter maintenant, c'est qu'aux dernières années de sa vie, l'artiste, mettant en ordre ses souvenirs et choisissant lui-même parmi les meilleures pièces de son œuvre, songea à publier un recueil des modèles qui donnaient la plus juste mesure de l'idéal qu'il avait si longtemps poursuivi. Ce livre, si précieux à consulter aujourd'hui, parut au commencement de 1748 sous le titre d'*Éléments d'orfévrerie*. Les amateurs se disputent maintenant dans les ventes cet in-quarto, qui est sans doute loin de résumer toute la vie du maître, mais

1. *Mémoires du duc de Luynes*, t. VI, p. 438.

LAMPE D'ÉGLISE, DE THOMAS GERMAIN

qui en donne si bien le sens général. C'est vraiment là la fleur du panier. On y trouve des modèles de tous genres, et notamment des pièces d'orfévrerie religieuse : la lampe d'église que nous reproduisons est empruntée à ce charmant recueil. Ce fut le testament de Thomas Germain : son livre s'achevait à peine qu'il mourut à Paris, le 14 août 1748.

Les biographes futurs de Germain ajouteront bien des détails à ceux que nous avons réunis ; ils diront que, se ressouvenant un jour des études d'architecture qu'il avait faites en Italie, il donna les plans de l'église Saint-Louis du Louvre ; ils diront aussi que, pareil à ses devanciers, Claude Marcel et René de La Haye, il eut l'honneur d'être au nombre des échevins de Paris, de 1738 à 1740. S'ils essayent, comme ce sera leur devoir, de juger dans son ensemble le caractère de l'œuvre de Germain, ils ne pourront mieux faire — après avoir étudié ses *Éléments d'orfévrerie* — que d'aller revoir le bénitier qui, après avoir été longtemps exposé chez un orfévre de la rue de Rivoli, M. Baron, fait aujourd'hui partie de la collection d'un amateur de Paris. Dans ce charmant bijou religieux, des ornements d'un goût spirituellement symbolique encadrent un bas-relief central qui représente le *Baptême de Jésus-Christ* exécuté au repoussé et ciselé ensuite avec la plus exquise finesse. Mais à quoi bon et comment décrire?... Tous les curieux sont allés voir le bénitier de Germain.

Il est bien vrai que, conçus à ce point de vue, les grands sujets fournis par l'Évangile se rapetissent au niveau de la vignette ; il est bien vrai que, là où un artiste des temps naïfs eût trouvé le motif d'une pièce aussi religieuse par le sentiment que par la destination, Germain n'a vu que l'élément pittoresque. Aussi n'est-ce point à cause des grands ouvrages qu'il a exécutés pour les églises que nous faisons quelque cas de son talent. A lire les descriptions dont nous avons cité des extraits, il est évident que Germain a emprunté à la décadence italienne le principe de cette orfévrerie surchargée et déclamatoire. Au temps où il habitait Rome, l'astre de Bernin rayonnait encore à l'horizon. La redondance dans l'ornement, la fougue inutilement dépensée, les draperies agitées sans raison, le galimatias, pour tout dire, était à l'ordre du jour. Germain se ressouvint trop de ce qu'il avait aimé dans sa jeunesse, et de ce qu'il fallait avoir l'air d'aimer à cette époque pour réussir tout à fait. C'est notre sentiment intime que l'habile orfèvre de Louis XV a fait quelques concessions au despotisme de la mode, et nous sommes heureux de constater qu'un connaisseur bien autrement autorisé a déjà exprimé cette pensée. « Si M. Germain, écrit Mariette, ne copie pas tout juste l'antique, et si, *pour se prêter au goût régnant*, il se livre à des formes singulières,

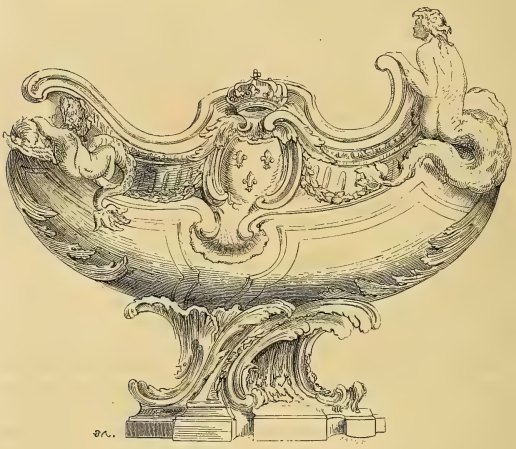
il ne donne jamais dans des écarts blâmables... On voit plusieurs de ses ouvrages où il a représenté des légumes, des fruits, des animaux et même des figures, qui sont merveilleusement bien touchés et ciselés avec art. »

Ainsi, le fait n'est point douteux : s'il fût venu en un temps meilleur, s'il eût mieux connu ses aptitudes véritables, Germain se serait borné à multiplier ces œuvres charmantes qui réussirent si bien auprès des reines et des princesses, ces boîtes à poudre, ces miroirs, ces coffrets à bijoux, créations heureuses où la grâce du détail s'ajoutait à la nouveauté de la forme. Ici, du moins, la fantaisie était permise, et Germain mérite d'être loué pour avoir, même en ce genre où le caprice de l'artiste a de plus amples franchises, gardé toujours une certaine mesure et tempéré sa libre imagination par un grain de raison, par une sobriété de bon goût et essentiellement française.

Beaucoup, qui travaillèrent en même temps que lui, furent moins sages. La complaisance des princes et le sens perverti de la critique autorisèrent des maîtres, étrangers par leur éducation première à la pratique de l'orfévrerie, à donner aux artistes des conseils qui ne furent que trop docilement écoutés. L'architecte Oppenord publia, en 1738, un recueil de modèles de pendules d'un sentiment décoratif difficilement admissible; mais le grand corrupteur du goût, en cette première moitié du XVIII^e^ siècle, ce fut le Piémontais Just-Aurèle Meissonnier, qui, lui aussi, était architecte, ou, pour mieux dire, décorateur, et à qui son titre officiel de dessinateur ordinaire de la chambre du roi permit d'exercer une influence dont les preuves sont partout manifestes. Dès 1723, Meissonnier, qui se piquait aussi de connaître l'orfévrerie, était déjà employé par le duc de Bourbon, et faisait pour lui un seau à rafraîchir dont il nous a conservé l'étrange dessin. Deux ans après, il exécutait pour le roi des gardes d'épée, une cuvette, des girandoles, des pièces de vaisselle. Les cours étrangères employèrent aussi le talent de cet artiste qui, infiniment souple, se prêtait à toutes les exigences, à tous les caprices, et qui osa même toucher aux choses religieuses, lorsqu'il fit par exemple le soleil d'argent du couvent des Carmélites de Poitiers, et les bas-reliefs de la châsse de Saint-Aignan, à Orléans.

Meissonnier mourut en 1750, laissant un recueil dont la date exacte ne nous est pas connue, mais qui, réunissant les modèles qu'il avait rêvés et les dessins des pièces exécutées sous sa direction, conservera toujours une rare valeur historique. Nous avons détaché de ce livre deux pièces intéressantes; toutefois nous prévenons le lecteur que, dans leur simplicité relative, elles ne donnent qu'une idée imparfaite du style de Meissonnier, lorsqu'il se laisse aller au caprice de son imagination riche et

bizarre. La première des pièces que nous reproduisons est la nef qu'il fit exécuter pour Louis XV. Elle ne présente rien d'excessif. Cependant, si l'on songe à sa destination, elle peut sembler un peu courte, et l'on doit supposer que la serviette royale n'y était pas fort à son aise; mais l'ornement qui décore cette nef est simple et ne manque pas de goût. L'autre pièce est une salière d'argent qui affecte la forme d'une coquille stricte-

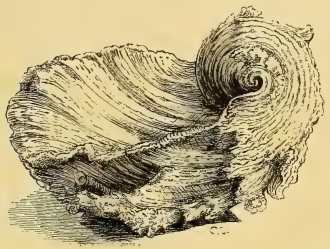


LA NEF DE LOUIS XV

ment imitée. L'examen de ce petit meuble usuel suggère une observation un peu puérile. S'il fallait se servir tous les jours sur nos tables d'une salière qui reproduit si bien les aspérités du coquillage, on trouverait peut-être qu'elle est d'un nettoiement difficile, et l'on serait tenté de l'enlever du dressoir de la salle à manger pour la classer sur les étagères du salon, parmi les curiosités de l'art inutile. Mais peut-être serait-ce juger la question en critique de ménage; aussi nous n'insistons pas. Meissonnier voyait la chose en artiste, et il savait que, par ses rugosités et ses saillies, une coquille, justement copiée sur nature, pouvait devenir, entre les mains d'un ciseleur expert, une merveille de délicatesse et d'es-

prit; son dessin, qui donne une si exacte idée de l'argent savamment fouillé, ne nous permet pas de lui reprocher la conception d'un bijou qui, il est vrai, ne pouvait être exécuté que par un ouvrier du XVIII^e^ siècle.

Mais il n'en est pas moins évident qu'étudiée dans son ensemble, l'œuvre de Meissonnier porte les traces d'une imagination qui oublie quelquefois la destination de l'objet qu'elle rêve. Son orfévrerie est hérissée de pics et de fondrières, et c'est pour lui que le mot *rocaille* semble avoir été



inventé. Quoi de plus incommode que l'écritoire du comte de Maurepas? quoi de plus bizarrement trouvé que les fruits, les légumes, les écrevisses (car Claude Ballin ne s'est pas trompé), qui surchargent le surtout exécuté en 1735 pour le duc de Kinston? Dans plusieurs des pièces de Meissonnier, l'ornement montre des reliefs exagérés, et il est dans son recueil plus d'un vase, plus d'un flambeau, plus d'une poignée d'épée que la main ne pourrait saisir sans offenser la délicatesse de son épiderme. Et nous-mêmes, qui ne sommes plus appelés à nous servir de ces objets aux saillies si capricieusement découpées, ne sentons-nous pas notre œil blessé par cette accumulation d'ornements qui brise à chaque instant la ligne, et ne permet pas au regard de savourer à son aise l'eurhythmie des courbes harmonieusement déroulées.

Les artistes dont nous venons d'écrire les noms furent les maîtres de la situation de 1715 à 1750. A côté de ces privilégiés du talent et de la fortune, il nous paraît loyal de placer les orfévres qui, moins heureux dans leurs inventions ou moins favorisés des hautes clientèles, ont eu cependant quelque importance, et peut-être quelque succès. Ainsi, bien

qu'aucune œuvre de sa main ne nous ait été conservée, il est impossible de considérer comme un producteur dénué de tout mérite ce Nicolas Besnier, à qui un brevet du 10 octobre 1715 accordait un logement rue des Orties, vis-à-vis la petite écurie du roi, et qui, dès cette époque, était orfèvre de Sa Majesté[1]. Besnier fut honoré de fonctions municipales. Conseiller de ville en 1726, il fut nommé échevin en 1729; mais ses occupations administratives ne l'empêchaient pas d'exercer son industrie, et une note manuscrite que nous avons trouvée sur un volume de l'*Almanach royal*, à la bibliothèque du ministère de l'intérieur, nous apprend qu'en 1737 il livra au Garde-Meuble, pour l'ordinaire de la table du roi, près de onze cents marcs de vaisselle en vermeil et en argent blanc. Il était encore logé au Louvre en 1752. Tout cela, sans doute, est honorable; mais il ne paraît pas, jusqu'à présent, que Nicolas Besnier ait jamais fait œuvre d'artiste.

Simon Curé fut plus heureux. Né à Ivry aux portes de Paris, vers 1681, il partagea sa vie entre la pratique de la sculpture industrielle et celle de l'orfévrerie. Il excellait à *réparer* au ciseau les ouvrages de bronze fondus par des maîtres plus habiles que lui, et il est cité dans les documents contemporains pour avoir travaillé de cette manière à la médaille de René Chauveau. Papillon le qualifie, à cette occasion, « d'excellent ciseleur[2]. » Il réussit mieux encore en exécutant, d'après les modèles de Garnier, les médaillons des poëtes du Parnasse français du bonhomme Titon du Tillet. C'est à ce propos que le P. Vanière ne craint pas de le comparer à Myron (*nec egens Cureïus arte Myronis*), ce qui prouve une fois de plus que le latin, dans les mots, brave l'honnêteté et le bon sens. Mais ce n'est pas là ce qui nous importe. Simon Curé a fabriqué pour les églises de nombreuses pièces d'argenterie, des croix, des lampes, des chandeliers, des calices. « Les ouvrages qu'il a faits pour Saint-Jean-en-Grève et pour l'abbaye de Saint-Vandrille (diocèse de Rouen) sont des preuves de sa capacité. » Sa fantaisie s'exerçait aussi dans des genres plus modestes; et, sans que personne s'en doute, il existe peut-être encore de par le monde des tabatières, des étuis, de petites pièces d'orfévrerie de Simon Curé. Tout ceci ne ressemble pas à de la gloire; mais lorsqu'il mourut, en 1734, le *Mercure* lui consacra une notice élogieuse qui donne à supposer que, pour ses contemporains, cet artiste oublié n'était pas le premier venu.

Pendant ces premières années du règne de Louis XV, que caracté-

1. *Archives de l'Art français*, t. III, p. 227.
2. J.-M. Papillon, *Vie de François Chauveau et de ses fils*, p. 16. 1854.

risent si bien le talent de Thomas Germain et les violences de Meissonnier, si la mode altérait les formes de l'orfévrerie, l'art avait fait, sous le rapport de l'exécution, d'incontestables progrès. Un vase pouvait être mal conçu dans ses proportions et dans son galbe, mais il était toujours d'un beau travail. Les ciseleurs, alors, paraissent avoir été en grand nombre, et nous aurions à citer plus d'un nom jadis estimé. Mondon ou Mondon le fils, pour parler comme les textes, était de ceux-là. Aveline a gravé d'après lui un recueil de trophées et d'ornements (1736), et les *Quatre parties du jour*. En 1745, le peintre Delobel exposait au Salon le portrait de « M. Mondon, ciseleur. » Et celui-ci ne se bornait pas à donner des modèles : il faisait de la bijouterie de luxe, des boîtiers de montre, des tabatières, des pommes de canne. Nous croyons que Renard était un peu de son école : il avait ciselé un pot à l'eau en argent qui fut vendu, en 1745, avec le cabinet d'Antoine de La Roque, le vieil ami de Watteau. Mais il est vraisemblable que Renard a dû exécuter aussi quelques-uns de ces bijoux, qui devenaient de plus en plus recherchés en raison même de l'avénement progressif de la bourgeoisie.

Il est certain que la foule tous les jours accrue des amateurs avait créé des besoins nouveaux et étendu le champ de l'industrie. Les anciennes déclarations royales avaient énuméré avec soin les objets, autrefois assez peu nombreux, qui devaient être marqués du poinçon; mais peu à peu ce dénombrement devint insuffisant, et il fallut compléter sur ce point le code de l'orfévrerie. De là l'arrêt de la Cour des Monnaies, du 24 mars 1734, qui ordonne de faire essayer et frapper désormais du poinçon de la maison commune les manches de couteau, les boucles, les boîtes de montre, les étuis, les crochets de toutes sortes, les poignées d'épée, les flacons, les tabatières d'or ou d'argent, les éteignoirs, les bougeoirs de tric-trac, les pommes de canne, les bossettes de bride, etc. Qu'est-ce à dire, sinon que le luxe, se faisant plus modeste, commençait à descendre dans les couches intermédiaires de la société?

De là aussi, chez les esprits chercheurs, une préoccupation qui se manifesta par de nombreuses tentatives. L'or était rare, l'argent était cher; il fallait trouver une composition qui, par sa couleur et son brillant, pût faire illusion aux acheteurs de bonne volonté, et qui, par sa ductilité, se prêtât, au besoin, au travail de la ciselure; il fallait, en un mot, faire de l'orfévrerie à bas prix. Beaucoup se mirent en campagne : un certain Renty ou de Renty, qui habitait Lille, obtint, le 18 octobre 1729, un brevet du roi pour la découverte « d'un *métail* qui imite l'or et en conserve toujours la couleur. » Le *Mercure*, qui annonce cette

belle invention, ajoute que cette composition peut servir à faire des flambeaux, des girandoles, etc. Deux ans après, en 1731, Leblanc, fondeur du roi, trouvait aussi de son côté un métal imitant l'or, et particulièrement destiné à la fabrication économique des boucles, pommes de canne et gardes d'épée. Ces diverses compositions, qui, je n'ai pas besoin de le dire, étaient très-proches parentes du cuivre, firent leur chemin dans le monde. Un jour vint où le roi lui-même ne dédaigna pas de s'en servir. Dans la liste des objets précieux donnés, en 1742, par Louis XV à l'ambassadeur turc Saïd-Méhémet-Pacha, nous voyons figurer « deux grands brasiers de *semilor*, » car telle est l'orthographe du *Mercure*. Ces brasiers avaient été artistement travaillés par le sieur Duplessis. Ajoutons en passant que ce Duplessis, qui porta, comme Leblanc et après lui sans doute, le titre de fondeur du roi, était un ouvrier de premier ordre. L'aigle qu'il fit placer, en 1755, au milieu du chœur de Notre-Dame, et qui avait été exécuté et fondu au Louvre, passait pour un chef-d'œuvre [1]. La composition employée par Duplessis se prêtait parfaitement à tous les genres d'orfévrerie, et bien des artistes adoptèrent cette matière relativement peu coûteuse. On en fit des pendules, des cadres, des cartels, et on s'en servit surtout pour monter ces beaux vases de porcelaine que nous envoyaient la Chine et le Japon, et qui furent, pendant tout le siècle dernier, la décoration enviée, le luxe suprême des maisons heureuses.

Le succès de ces alliages, dont le cuivre formait la base, s'explique par la dextérité merveilleuse des ouvriers qui les mettaient en œuvre, par la perfection des procédés de la dorure, et enfin par la rareté persistante de l'or, car le XVIII^e^ siècle ne découvrit aucune Amérique, et les trésors du Potose n'existaient plus que dans les romans péruviens de Marmontel. Le roi lui-même en savait quelque chose. On se méprendrait d'ailleurs absolument si l'on croyait que Louis XV ressemblait, sous le rapport du faste, à son pompeux bisaïeul : il était de beaucoup plus simple. Moins touché des décorations splendides et voyantes, il n'habitait pas les appartements somptueux de Versailles, il se contentait des petites chambres, il aimait les petits escaliers, ceux-là surtout qui ne conduisaient pas chez la reine. Il ne faisait pas de l'or un cas excessif, ayant appris de bonne heure à préférer à cette chimère une caresse ou un sourire. Un jour, au temps de sa première enfance, il laissa tomber un louis, et, par un mouvement naturel à tout être civilisé, même à un petit prince, il allait le ramasser, quand sa

1. Gueffier, *Curiosités de l'église de Paris*, 1763, p. 76.

gouvernante, la duchesse de Ventadour, lui fit comprendre que les rois de France ne se baissaient pas pour si peu. Cette leçon profita à Louis XV : il ne se mit jamais l'esprit à la torture pour s'entourer des merveilles de l'orfévrerie, et d'ailleurs, alors qu'il l'eût voulu, il ne l'eût peut-être pas pu, n'ayant presque jamais connu qu'une honnête aisance. Alors que les princes étrangers, les ambassadeurs, les financiers faisaient des folies pour le service de leur maison, il n'avait pas même, comme le marquis de la Ensenada, de surtout à mettre sur sa table royale. Barbier est excellent à entendre sur ce point : « Le roi, dit-il en 1754, n'a encore que quarante-deux assiettes d'or, faites par demi-douzaines, tous les ans, avec des bourses de cent jetons d'or qu'on lui donne aux étrennes. » Ce témoignage se trouve confirmé par celui de Mariette qui, rappelant que cette modeste vaisselle avait été faite en partie par Thomas Germain, ajoute que le célèbre artiste était depuis plusieurs années dans l'usage de fournir à Sa Majesté une pièce au jour de l'an. Voilà, j'espère, un roi économe et peu pressé, et ce n'est pas ainsi que les choses se passaient chez Louis XIV.

Cette rareté de l'or amena un autre résultat. Les anciens règlements défendaient aux orfévres de fabriquer des ouvrages composés de différents métaux ; telle était la rigueur du principe que l'arrêt du parlement du 29 janvier 1395 avait même prohibé le mélange, ou, pour mieux dire, l'emploi simultané de l'or et de l'argent. Mais le cours des années, les besoins nouveaux, l'invasion progressive de l'esprit moderne battaient en brèche cette législation rigoureuse. Sans attendre qu'elle eût été modifiée ou abrogée, on osa revêtir d'or ou d'argent des plaques d'un métal ou d'une substance plus vulgaire ; on fit enfin des ouvrages *fourrés*, pour leur laisser leur nom historique. De là des luttes nombreuses et de longues procédures. L'infraction aux anciennes ordonnances étant évidente, l'arrêt de la Cour des monnaies du 2 décembre 1755 vint rappeler les orfévres à leur devoir : « La Cour, y est-il dit, fait très-expresses défenses à tous marchands orfévres, bijoutiers ou autres et à tous ouvriers, de faire, vendre et débiter aucunes boîtes et autres ouvrages d'or et d'argent, de quelque nature qu'ils soient, dans lesquels il soit *fourré* aucuns corps ou matières étrangères non apparentes, en fraude des dits ouvrages... Pourront seulement, sur les parties extérieures desdits ouvrages d'or ou d'argent, en varier les couleurs, ajouter, souder, appliquer ou incruster en émaux, vernis, nacre ou autrement, tels ornements qu'ils jugeront convenables, sans cependant qu'à l'occasion des dits ornemens... ils puissent introduire dans le corps des dits ouvrages aucun autre métal ou corps étranger non apparent... »

Mais ces prescriptions étaient encore bien rigoureuses. Elles durent être expliquées et élargies par arrêt du conseil d'État (30 mars 1756). Le préambule de cette ordonnance rappelle que l'ancien règlement relatif aux ouvrages *fourrés* n'a été fait que pour prévenir la fraude, mais qu'il pourrait cependant « borner l'industrie des ouvriers et ainsi restreindre une branche de commerce qui dépend totalement du goût des acheteurs et des changements introduits par l'usage. » L'arrêt ajoute que Sa Majesté est informée que, « pour la perfection de plusieurs de ces ouvrages, et pour leur procurer en même temps la légèreté et la solidité convenables, il est nécessaire d'introduire des corps étrangers dans le corps d'iceux... » Enfin, après ces préliminaires qui sont en contradiction formelle avec les jugements que le Parlement et la Cour des monnaies avaient rendus depuis quatre siècles, le roi ordonne que « tous ouvrages de bijouterie dont la surface sera entièrement d'or ou d'argent seront composés sans aucun mélange intérieur de corps étrangers non apparents... A l'égard des ouvrages de bijouterie montés en cage ou composés de différentes plaques assemblées dans une sertissure d'or ou d'argent, lesquels se trouveront en même temps revêtus d'un corps étranger apparent, permet Sa Majesté qu'ils puissent contenir un corps étranger non apparent, à condition que lesdits ouvrages ne pourront être vendus au poids et que, pour les distinguer des autres ouvrages de même genre qui seroient entièrement d'or ou d'argent, on gravera distinctement sur la fermeture des boîtes... le mot *garni*. »

Ces dispositions, qui conciliaient dans une juste mesure l'intérêt de l'artiste avec celui de l'acheteur, ne parvinrent pas à résoudre complétement la question. Défenseurs obstinés de la citadelle attaquée, les gardes de l'orfévrerie luttèrent jusqu'au dernier jour; en 1765, ils dénoncent à la Cour des monnaies « qu'il se répand dans le public des tabatières d'argent revêtues d'or et dorées en dedans. » A cette plainte véritablement ridicule, la Cour répondit par l'arrêt du 2 décembre qui permet aux orfévres et bijoutiers de faire et de vendre « des boîtes d'argent extérieurement revêtues d'or, d'une ou plusieurs couleurs, et surdorées dans l'intérieur..., à la charge qu'au fond desdites boîtes ou autre lieu le plus apparent il sera distinctement gravé le mot *argent*. » — Cet arrêt mit fin au débat.

La discussion relative aux ouvrages *fourrés* et au mélange des divers métaux ne présente plus aujourd'hui qu'un intérêt purement rétrospectif; nous avons cru toutefois devoir en rappeler les phases, parce que les textes que nous avons cités permettent de fixer approximativement l'époque à laquelle il fut permis de mêler l'or rouge à l'or vert; car les

gardes du métier, servilement attachés à la lettre des anciens règlements, avaient la prétention d'interdire ce mélange si légitime, si heureux au point de vue de l'art. Les extraits que nous avons rapportés montrent aussi la nacre, l'écaille, le burgau, ajoutant à l'or pur leur coloration brillante ou irisée. Enfin, ces textes ne seront pas inutiles au bénédictin inoccupé qui voudra, tôt ou tard, écrire l'histoire des tabatières en France.

Les artistes dont nous avons parlé jusqu'ici ne purent profiter des libertés nouvelles. Thomas Germain, Meissonnier, le neveu de Ballin étaient morts, et leurs imitateurs devaient disparaître bientôt. Claude de Villiers ne survécut guère à ses maîtres. Fils ou neveu de l'orfévre qu'avait employé Louis XIV, il avait comme lui passé sa vie aux Gobelins, et s'était plus particulièrement occupé de travaux d'orfévrerie religieuse. Lorsqu'il mourut, en 1755, M. d'Isle, directeur de la manufacture, en donna avis au marquis de Marigny. « Claude de Villers, écrit-il, avoit le talent de faire toutes sortes d'ornements d'église, figures, chandeliers..., le tout d'une légèreté de poids extraordinaire et poussé au marteau. La Vierge de Saint-Sulpice est un de ses ouvrages, ainsi que les beaux chandeliers de Saint-Sauveur[1]. » Mais, bien qu'il ait été jugé capable d'être le collaborateur de Bouchardon dans l'exécution de la Vierge dont parle M. d'Isle, l'artiste des Gobelins ne parvint pas à satisfaire les connaisseurs. Le comte de Caylus le traite, sans marchander, « d'orfévre très-peu intelligent, » et l'accuse d'avoir altéré les belles formes de l'original. Aussi le dernier de Villers ne fit-il jamais grand bruit dans le monde.

On parla davantage de Jacques Roettiers, qui, né en 1707, prolongea jusqu'en 1784 une vie presque interminable. Il appartenait à cette famille compliquée qui a fourni à l'art français tant d'habiles graveurs en médailles, et lui-même il en a fait quelques-unes qui ne sont pas indignes de la renommée des Roettiers. Mais l'orfévrerie fut son souci véritable. D'importants travaux lui furent plus d'une fois confiés. Lorsqu'on organisa, en 1745, la maison de la dauphine, c'est lui qui fut chargé de l'exécution de la vaisselle, et elle lui fut payée près de 300,000 livres[2]. Il s'acquit plus de gloire encore en mettant au jour le grand surtout de table fait en argent pour l'Électeur de Cologne (1749). Cet ouvrage ne lui avait pas coûté un médiocre effort. La pièce du milieu était composée de groupes de rochers — toujours des rochers! — qui formaient une voûte sur le sommet de laquelle était une maison rustique couverte de chaume. Sur le comble de cette chaumière on voyait un cerf aux abois

1. Cette lettre a été imprimée par M. Lacordaire dans sa *Notice sur les Gobelins*, 1853, p. 70.

2. *Mémoires du duc de Luynes*, VI, p. 138.

poursuivi par des chiens ; une chasse au sanglier et une chasse au loup complétaient le groupe central ; enfin, les feuilles de chêne de quatre grandes girandoles abritaient la lumière de vingt-huit bougies. Sur les terrains, parmi les feuillages, partout, couraient ou se traînaient des lézards, des colimaçons et toutes sortes d'insectes, rendus, dit-on, avec une merveilleuse dextérité[1]. On voit que Jacques Roettiers, avec ses paysages en argent, était de l'école de Germain, et même un peu de celle de Meissonnier. Ajoutons que Germain lui fit l'honneur de l'avouer publiquement comme un de ses disciples, lorsque, publiant en 1748 ses *Éléments d'orfévrerie*, il donna place dans son recueil à quelques pièces inventées et ciselées par Roettiers pour le dauphin. Ce sont des flambeaux, une girandole à trois lumières, des sucriers, etc. La reproduction d'un chandelier exécuté par ce maître dira à quel point il s'était montré fidèle aux enseignements de Thomas Germain. Jacques Roettiers, qui porta le titre d'orfévre du roi, fut grand garde du métier en 1759, et obtint un logement au Louvre en 1765 ; mais la seconde partie de sa vie demeura inactive et silencieuse : l'art, d'ailleurs, avait changé d'idéal.

Comment s'opéra cette modification? Il est difficile de le dire avec exactitude ; mais il est curieux de remarquer que, dès le premier tiers du XVIII^e^ siècle, les violences décoratives de Meissonnier et l'exagération des faiseurs de *rocailles* avaient donné lieu à de timides protestations. Les connaisseurs délicats s'étonnaient tout bas de ce style excessif et flamboyant. Le président de Brosses écrivait vers 1740 : « Les Italiens nous reprochent qu'en France, dans les choses de mode, nous redonnons dans le goût gothique ; que nos cheminées, nos boîtes d'or, nos pièces de vaisselle d'argent sont contournées et recontournées, comme si nous avions perdu l'usage du rond et du carré ; que nos ornements deviennent du dernier baroque : cela est vrai. » Et, en effet, cela était vrai ; mais, en bonne justice, ce n'était pas aux Italiens à nous poursuivre de leurs ironies, car, chez eux, le XVII^e^ siècle avait fini bien tristement, et le cavalier Bernin était certainement pour quelque chose dans les folies de la ligne enivrée, dans les violences du contour en délire. Mais la plainte du président de Brosses ne fut pas écoutée ; il fallut la reproduire, et cette fois ce fut Cochin qui prit la parole. Sa *Supplication aux orfévres*, imprimée dans le *Mercure* en 1754, est un chef-d'œuvre de moquerie et de saine raison : « Nous leur serions infiniment obligés, dit-il, s'ils vouloient bien ne pas changer la destination des choses, et se souvenir, par exemple, qu'un chandelier doit être droit et perpendiculaire pour porter la

1. *Mercure de France*, juillet 1749.

UN CHANDELIER, PAR JACQUES ROETTIERS

lumière..., qu'une bobèche doit être concave pour recevoir la cire qui coule, et non pas convexe pour la faire tomber en nappe sur le chandelier, et quantité d'autres agréments non moins déraisonnables qu'il seroit trop long de citer. » Tout cela était de bonne guerre, et pouvait frapper l'ennemi au cœur. Mais Cochin avait parlé trop tôt; il était en avance de dix ans, et il s'adressait à des gens trop compromis pour qu'ils consentissent à l'entendre. Sa réclamation demeura donc vaine. Pendant plusieurs années encore, les orfévres, adorant ce qu'ils avaient adoré la veille, restèrent fidèles aux courbes les plus folles, aux profils les plus ondoyants. Bien avant Cochin, le vieil Euclide leur avait appris, et c'était aussi l'avis du jeune M. d'Alembert, que la ligne droite est la route la plus rapide. Mais, amoureux des beaux loisirs et curieux de s'amuser en leurs voyages, ils méprisaient les sèches théories des gens pressés. Et c'est pour cela que, lorsque, dans l'invention de leur œuvre capricieuse, ils devaient aller d'un point à un autre, ces ennemis de toute mathématique ne manquèrent jamais de prendre le chemin des écoliers.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)

SALON DE 1861

(*Suite et fin.*)

VIII

M. TH. ROUSSEAU, M. DAUBIGNY, M. COROT;
MM. COUTURIER, DESGOFFE, PAUL FLANDRIN, ALIGNY, SOUPLET,
RANVIER, GUILLAUMET;
MM. DESJOBERT, LANOUE, DE CURZON, LECOINTE, F. THOMAS, PRIEUR;
MM. VIOLLET-LE-DUC, DE SAINT-ÉTIENNE, LAURENS; M. HARPIGNIES;
MM. BLIN ET LOUVRIER DE LAJOLAIS, G. LACROIX ET SALTZMANN;
M. FRANÇAIS; MM. DE KNYFF, NAZON, PAPELEU, ETC.;
MM. ZIEM ET PAUL HUET, LAMBINET, ETC.

Les véritables maîtres du paysage sont ceux qui, puisant directement dans le spectacle de la nature l'inspiration première, l'interprètent avec toute la poésie dont leur âme est capable, et la traduisent par l'imitation des objets et des phénomènes naturels. L'école contemporaine en compte plus d'un. La tradition de Claude n'est pas perdue. A son exemple, plus d'une voix inspirée chante, sans préoccupation historique, la poésie de la nature, et nous apprend à l'aimer. Comme le paysagiste Lorrain, c'est par la limpidité lumineuse de l'air, c'est par la profondeur des horizons que M. Corot nous séduit. L'harmonie chaude et vaporeuse que le maître du XVII^e^ siècle a su établir entre le paysage et le ciel italien, M. Daubigny la cherche sous un ciel plus épais. M. Ziem inonde ses fabriques vénitiennes du même soleil qui se joue sur les édifices pseudo-antiques des *Ports de mer* de Claude. Enfin il n'est pas jusqu'à la sincérité des verts de M. Th. Rousseau qui ne rappelle les belles masses de verdure si franchement abordées par le contemporain de Poussin, surtout dans le grand paysage du Musée de Naples. La différence de latitude

force seule M. Th. Rousseau à revêtir d'un vernis plus brillant le feuillage des chênes de Fontainebleau, si peu semblables aux chênes verts de la campagne de Rome. Un petit coin de forêt lui a suffi pour exprimer à un degré presque sublime la poésie pénétrante de la nature. Ou l'on n'éprouve rien devant le tableau de M. Th. Rousseau, ou l'on sent affluer à sa mémoire tous les passages des poëtes dont on a pu la meubler. Cette profondeur humide des rochers entassés les uns sur les autres, ce tapis velouté de mousse qui les étreint, et d'où s'élève, vieux géant de la forêt, le *Chêne de la roche,* lançant de côté et d'autre ses grands bras décrépits, quand la nature nous présente de pareilles beautés, nous admirons de toute notre âme; et il serait interdit à un artiste d'une sensibilité plus délicate que celle du vulgaire d'en reproduire l'image poétique, sans y mêler un *Alexandre domptant Bucéphale* ou je ne sais quel autre trait d'histoire rebattu! Pour moi, je louerai M. Th. Rousseau d'avoir laissé à la nature toute sa puissance d'impression en s'abstenant d'y encadrer une figure humaine. Du reste, c'est une ressource dont il ne se sert que rarement, de peur de troubler les solitudes où il se plaît. Mais j'adresserai au *Chêne de la Roche* deux critiques de détail : le fond bleu du ciel, trop énergique, semble pousser en avant les premiers plans du tableau, et le feuillage des chênes forme au sommet une sorte de frange verte suspendue le long du cadre sur un plan vertical dont rien ne rompt l'uniformité. De telles réserves ne sauraient diminuer la valeur poétique du *Chêne de la Roche,* elles n'atteignent qu'indirectement sa valeur d'exécution. On a pu reprocher jadis à M. Th. Rousseau une facture lâchée. Aujourd'hui il serre jusqu'à la violence les mailles du réseau dans lequel il enveloppe sa peinture. Cette exécution, d'une rigueur déguisée, fait le désespoir des malheureux qui s'approchent d'un tableau pour le mieux voir. A distance, elle accuse avec une précision rare les détails multiples des herbes, des ronces, de la mousse, des feuilles. De près, l'œil n'aperçoit que des tons enchevêtrés sans motif apparent. Ce n'est pas là un des moindres progrès du talent de M. Théod. Rousseau. Il nous en coûte de ne pouvoir revenir sur la vente faite naguère à l'hôtel Drouot. Le sentiment fin et souple du paysagiste s'y montrait sous les aspects les plus divers. Au Salon il semble avoir voulu se résumer tout entier dans une œuvre de maître.

M. Daubigny aussi grandit chaque année et arrive à une puissance magistrale. Mais ce n'est pas, on le voit trop, sans de pénibles efforts. Des cinq tableaux qu'il expose, trois sentent le travail plus que l'inspiration. Le *Lever de lune* et l'*Ile de Vaux* offrent cependant de belles masses; le *Parc à moutons* reproduit avec justesse l'impression silencieuse des premières heures du matin. Mais les *Bords de l'Oise* et le *Village près*

de Bonnières semblent seuls tenir ce que les autres se bornent à promettre. Dans les *Bords de l'Oise* se retrouve, avec plus de vigueur, le Daubigny des anciens jours, interprète fidèle de la nature française, sachant fondre en une harmonie fine et légère les gris brillants du ciel et les gris satinés des eaux. *Le Village* montre un paysagiste plus généralisateur; aussi atteint-il à un effet plus grandiose. Ici point de lourdeurs, point de tons louches et sans transparence : une lumière assoupie, dernier reflet du soir, colore les vapeurs du ciel réfléchies par l'eau grasse et molle de la rivière. Une berge, d'où s'élève un rang de maisons basses, dessine sur cette double zone lumineuse sa double silhouette. L'impression est sérieuse, ferme et sobre.

On a tant parlé de Virgile à propos de M. Corot, on a tant exalté ses velléités de paysage à figures, que M. Corot en arrive peu à peu à gâter ses meilleures inspirations par des prétentions malheureuses. L'originalité de sentiment qu'il apportait à l'interprétation du paysage, il la conserve, mais sans la développer ni dans un sens progressif ni dans un sens rétrograde. Le *Souvenir d'Italie* et le *Soleil levant* redisent une fois de plus, en termes à peu près identiques, combien M. Corot excelle à peindre le ciel inondé de lumière blanche, les masses indécises de verdure qu'agite une brise légère, les eaux tranquilles qui s'endorment en regardant le ciel : une poésie exquise anime ces petits cadres, la même qui en a animé et qui en animera tant d'autres. Si M. Corot veut s'écarter de cette note connue, il semble que sa voix s'égare et manque de justesse. *Le Lac* présente encore les mêmes qualités charmantes, sans qu'un mérite nouveau vienne les soutenir. Bien plus, on dirait que le peintre a exagéré à dessein son exécution tremblée et hésitante, comme s'il eût voulu, en donnant le dernier mot de sa manière, justifier en une fois tous les éloges et toutes les critiques. Quant à la *Danse des nymphes* et à l'*Orphée*, le pinceau argentin de M. Corot prête certainement à ces paysages un attrait particulier. Pourquoi faut-il qu'ils soient faits pour des figures qui ne méritent guère une place en si bon lieu?

Louis David disait à Baour-Lormian : « Heureux poëte! quand tu veux représenter deux amants au milieu des Alpes, quarante vers pour les amants, quarante vers pour les Alpes, ton affaire est faite. Mais moi, si je peins mes amants de grandeur naturelle, mes Alpes deviennent toutes petites, ou, si je donne aux Alpes une valeur suffisante, adieu mes amants! » — Tel est, en effet, l'écueil contre lequel échoue le paysage à figures. Ou la figure accapare l'intérêt aux dépens des beautés naturelles, ou elle ne joue qu'un rôle de comparse. M. Couturier a saisi avec un rare bonheur le point exact où le groupe poétique d'*Homère aveugle conduit*

par un enfant prête et emprunte à la fois une poésie nouvelle au paysage qui l'entoure; il a su réduire le paysage à des lignes caractéristiques, et noyer les différents tons de la terre et du ciel dans un parti pris de couleur qui ne laisse subsister que l'effet. M. Desgoffe, au contraire, a appliqué à la *Danse de faunes* le procédé de Baour-Lormian. Il a dessiné des figures, il a peint un paysage, puis il a tenté de lier ensemble les deux morceaux. Ainsi a-t-il fait, sans plus de succès, pour *Joseph vendu par ses frères*. Cependant, dussions-nous attrister un paysagiste de style, nous louerons volontiers dans ce dernier tableau la valeur colorée des lointains et du ciel. En revanche, le dessin des figures est digne d'un coloriste. Quant aux animaux, tels que l'écureuil et les tigres de la *Danse*, les moutons et les chameaux du *Joseph*, c'est en vain qu'on en chercherait le type au Jardin des Plantes, de même qu'on aurait quelque peine à trouver en Égypte les palmiers à troncs gris qui se dressent sur le premier plan du *Joseph vendu*. M. Desgoffe, heureusement pour son honneur, ne consacre pas toujours son pinceau à d'aussi nobles travaux. Il quitte quelquefois les hauteurs du paysage historique, et daigne descendre vers la simple nature. La nature le récompense en lui forçant la main. Les *Sources du Durtin* et le *Chemin à Montmorency* trahissent bien encore, par l'abus du jaune indien, leur haute origine. Mais qui reconnaîtrait, dans le *Paysage de la Haute-Loire* et dans les *Environs de Saint-Valery*, l'auteur du *Joseph*, ou qui, averti par le livret que M. Desgoffe est bien l'auteur de ces études franches et charmantes, ne lui crierait du fond du cœur de laisser là Bitaubé et de s'en tenir à la nature?

Pareille aventure arrive à M. Paul Flandrin. Je ne voudrais pas médire de sa *Fuite en Égypte*, bien qu'il ait placé à gauche un grand terrain jaune d'un modelé malheureux, et que le terrain de droite, couvert par l'ombre, se soutienne un peu mollement. C'est en somme une composition assez originale, un paysage d'un beau dessin, dont les plans se suivent et s'enchaînent avec une logique non dépourvue de grandeur. Mais les deux *Études d'après nature*, cataloguées sous les numéros 1119 et 1120, n'ont-elles pas à un plus haut degré l'accent de vérité, le charme paysager que la nature demande à ses portraitistes? Un beau lointain, des masses d'arbres bien balancées prêtent à la *Vue du parc de Vaux* un style simple et grand, supérieur à celui qui résulte des combinaisons académiques; la couleur aussi, sauf sur les gazons du premier plan, y est plus fine et plus harmonieuse. Quand M. Paul Flandrin s'en va ainsi étudier d'après nature, il devrait prendre avec lui M. Aligny, trop étranger à cet exercice salutaire. M. Aligny se convaincrait alors de l'impuissance de la nature à se conformer à ses rêves. Où trouver le modèle des

arbres, des terrains, des montagnes dont *les Roches scyroniennes* et *les Baigneuses* offrent un exemple? Platanes, peupliers, orangers, tous les arbres ont le même feuillé d'un ton fade et faux, la même ramure couleur de chair, réduite à un petit nombre de branches incapables de soutenir le dôme artificiel de verdure qui les surplombe. Tout au plus découvre-t-on sur les pierres et les rochers quelques traces d'un dessin savant. La liaison des plans, ce lieu commun des dessinateurs du paysage, n'est pas même observée avec justesse; ainsi, dans le *Tombeau de Cecilia Metella*, l'on voit sortir des flancs du monument funèbre un coteau très-étonné de son origine.

Le Salon de 1861 offre donc cette particularité bizarre, que l'intérêt du paysage à figures et du paysage de style se trouve transporté tout entier du côté des artistes qui n'en font pas leur état. Après M. Couturier, dont nous avons parlé, voici M. Souplet, auteur de *Daphnis et Chloé*, deux figures d'un goût naïf et bien personnel, placées dans un paysage sans prétention, mais non sans charme : figures et paysage s'accordent par le dessin autant que par le ton, et les fonds, bien qu'un peu maigres, témoignent d'un talent délicat. Voici M. Ranvier, un vrai poëte. D'autres critiques ont rendu justice à la grâce originale qui distingue *les Vertus s'en vont*. Pour nous, ce qui nous a particulièrement charmé, c'est le paysage intitulé *le Matin;* sous le couvert d'un arbre frémissant au premier souffle de la brise, une nymphe des bois lutine un petit faune dans un rayon du soleil matinal. La couleur à la fois très-vraie et très-idéale de M. Ranvier prête à son tableau une saveur imprévue qui rappelle les poétiques sonnets de son compatriote M. Soulary. Voici enfin M. Guillaumet, dramaturge audacieux, dont l'énergie déborde et ne recule devant aucune témérité de la forme, de la couleur ou de l'effet, pour mettre la nature d'accord avec les sujets émouvants qu'il choisit, *la Destruction de Sodome*, *l'Enterrement d'Atala*, *Macbeth et les Sorcières*. Toujours est-il que M. Guillaumet dispose savamment les plans des terrains et les masses de verdure ou de rochers, et qu'au milieu des exubérances d'une verve mal contenue il rencontre le style.

De même le dessin du paysage, dont les académistes revendiqueraient volontiers le privilége, n'a pas d'apôtre plus dévoué qu'un artiste jusqu'ici étranger à l'influence académique, M. Desjobert. Où trouver ailleurs que dans *les Environs de Granville*, *Sous les Pommiers*, *la Prairie au bord de la Marne*, *les Paysagistes*, une telle précision, une telle conscience, disons mieux, une telle science de l'arbre et du terrain? Le caractère des ciels laisse encore à désirer peut-être, ainsi que la qualité quelquefois fausse du ton local. Mais déjà M. Desjobert peut lutter contre les meilleurs des-

sinateurs du paysage sortis de l'école de Rome. Et cependant cette école a produit de nos jours plus d'un talent viril, heureusement infidèle à la tradition historique. M. Lanoue se place simplement en face de la nature ; à la fidélité des formes il s'efforce de joindre une rigueur implacable du ton. Cette double préoccupation, traduite par une exécution sans merci, donne à ses paysages un aspect acerbe : l'air leur manque souvent, surtout quand le cadre s'agrandit, témoin le *Portique d'Octavie* et les *Cascines de Pise*. La *Vue du Forum*, par la solidité des lignes et l'énergie toute romaine de la couleur, mérite de rester, même après le chef-d'œuvre de Claude Lorrain, comme un des portraits les plus saisissants de Rome antique. En définitive, les neuf tableaux et les quatre pastels de M. Lanoue constituent une exposition remarquable ; on regrette qu'il s'y montre constamment avec le front d'airain d'un Caton. M. de Curzon et M. Lecointe y mettent plus de souplesse. Le premier conserve dans le paysage le style tempéré qui le distingue ; peut-être même atteint-il à un degré de beauté mieux caractérisée. Le second se laisse volontiers aller à de molles élégances un peu compromettantes pour un talent sérieux qu'attire le paysage historique. *La Tentation du Christ*, velléité religieuse restée au-dessous du sujet, et *la Promenade de Pie IX*, étude incomplète d'après nature, marquent les points extrêmes de ses tendances. *Les Paysans jouant à la ruzzica* les résument et les fondent en un ensemble harmonieux, où la composition académique s'allie à un sentiment juste et fin de la nature italienne. M. Félix Thomas n'a appartenu à l'école de Rome que comme architecte, mais, devenu paysagiste, il conserve l'esprit de corps. M. Prieur, premier grand prix en 1833, n'a eu garde de perdre le feu sacré ; il l'entretient de souvenirs, et cependant, malgré des habitudes d'exécution un peu mesquines, il a fait de la *Vue de Narni* un tableau très-digne d'éloges. En dehors de l'école, M. Viollet-Le-Duc mérite de prendre place parmi les dessinateurs du paysage. On s'aperçoit toutefois que l'impression de la nature française est plus puissante chez lui que l'impression de la nature italienne, car ses *Foins dans la vallée de Jouy*, empruntés à un pays qu'il connaît mieux, surpassent aussi en sentiment et en vérité la *Vue de Nice* et le *Couvent de Galloro*. Avec une plus large composition de masses et une exécution plus ferme, ce dernier tableau deviendrait une œuvre de style. Des qualités de dessin également sérieuses recommandent la *Vue d'Alcudia* et le *Souvenir de Florensac* de M. de Saint-Étienne. Mais ces qualités, M. de Saint-Étienne les compromet par une facture un peu sèche qui trahit trop son talent d'aqua-fortiste. M. Jules Laurens, de qui il les tient, sait du moins conserver une exécution grasse et une enveloppe de couleur étoffée, soit qu'il emprunte à ses sou-

LISIÈRE DE BOIS SUR LES BORDS DE L'ALLIER

Par M. Harpignies.

venirs d'Auvergne un sujet de genre, *la Batteuse de beurre*, soit que le Comtat lui fournisse un heureux motif de paysage. Dans *la Mer Noire à Sinope* il y a de plus un effet poétique habilement rendu.

En dehors de toutes traditions d'école, un groupe de paysagistes sincères, en tête desquels il faut placer M. Harpignies, cherche résolûment le style. La nature française les inspire seule, et elle les inspire si bien qu'on s'étonne de voir notre pauvre pays, tant de fois calomnié et délaissé pour l'Italie, se prêter à une interprétation aussi large. Au sentiment de la grandeur de l'ensemble, qui procède par vastes étendues de terrain, d'eau et de ciel, et par masses de verdure compactes, M. Harpignies mêle parfois un singulier amour du détail : il se plaît à exagérer sur le ciel la valeur de silhouette des branches sans feuillage, et ce réseau de lignes brisées forme un contraste malheureux avec les sacrifices prodigués ailleurs. La *Lisière de bois* n'en est pas moins une belle page, mais elle n'a ni le caractère piquant des *Rives de la Loire*, ni le charme d'*Un beau temps*, ni la simplicité sereine d'*Un soir sur les bords de la Loire*. M. Blin et M. Louvrier de Lajolais se ressemblent par plus d'un point : le même dédain des applaudissements bourgeois les porte à préférer aux jolis sites les motifs simples où de grandes lignes encadrent des terrains d'un modelé puissant. M. Louvrier de Lajolais se permet encore quelques verts presque brillants; M. Blin condamne sa palette à un demi-deuil éternel. Le premier consent à laisser circuler un souffle d'air entre les branches de ses arbres, le second les étouffe sans pitié dans une enveloppe uniforme. Une telle rigueur de parti pris sent un peu la manière, autant pour le moins que les paysages décoratifs de M. Gaspard Lacroix, empreints d'un grand sentiment poétique, mais meublés aussi d'arbres tout d'une pièce. M. Saltzmann marche du même pas vers un autre excès : préoccupé d'un idéal de poésie sauvage, s'il atteint le style, c'est en sacrifiant les divers éléments du paysage à l'importance des terrains, disposés en plans verticaux qui coupent la perspective, et toujours colorés d'un ton rougeâtre : malgré la beauté des lignes générales, *le Ravin de Népi* reste au-dessous de ce que le public est en droit d'attendre du talent original de M. Saltzmann.

Un sentiment mixte qui laisse à tous les éléments du paysage leur valeur particulière, et s'efforce d'accorder, dans un éclectisme plein d'agrément, les prétentions opposées de la ligne et de la couleur, de la réalité et de l'idéal, de l'impression et de la science, tel est le caractère qui distingue les trois tableaux de M. Français, la *Vue prise au bas Meudon*, *le Soir*, et *Au bord de l'eau*. Cette poésie élégante convient on ne peut mieux à la nature française des environs de Paris. C'est en

vain que M. Français voudrait lui prêter un air de grandeur en y introduisant des figures nues. Il est bien plus d'accord avec cette nature et avec lui-même, quand sur les bords fleuris de la Seine qui dort au soleil il fait miroiter les reflets roses d'une ombrelle. Une impression plus puissante donne une valeur plus haute aux grandes pages de M. de Knyff. Le *Barrage du moulin de Champigny*, qui appartient à M. de Morny, suivant le catalogue, ou, suivant l'inscription placée sur le cadre, à la loterie, nous paraît inférieur au *Rappel*, effet d'orage rendu avec beaucoup de justesse et de poésie : on entend clapoter contre les rives les vagues courtes du fleuve, et les saules effarés que le vent fait gémir dire adieu au soleil près de disparaître. M. Chintreuil, poëte d'une sensibilité exquise, après des essais plus audacieux et presque téméraires, arrive peu à peu à se ranger aussi sous la bannière éclectique. *Les Genêts en fleur* appartiennent encore à sa période d'études, *l'Aube* et *Vers le soir* sont des tableaux d'un effet trop délicat peut-être, et d'un caractère atténué par le soin de l'exécution. M. Nazon avait certainement un autre but que celui de faire des tableaux bien peints, et c'est cependant où arrivent ses deux *Paysages*. Sans sortir de ce système de peinture sage, M. Papeleu traduit, avec une couleur plus grasse, un sentiment plus élevé, et anime d'un effet dramatique le ciel des *Environs de Tartas*. Les trois tableaux de M. Imer signalent, chez cet artiste, un progrès analogue; harmonieux et élégant dans *l'Étang de Soumabre*, il semble, dans *le Pont du Gard*, vouloir lutter corps à corps avec la nature : ses rochers ont un aspect solide; par malheur ses arbres ne sont pas exempts non plus de dureté, et *la Lisière des bois de Montespin* nous montre, sous un ciel d'une solidité exagérée, un mélange curieux de dureté et de mollesse. M. Girardon, qui s'inspire aussi de la nature méridionale, a peint d'un ton faible et cru *le Port d'Arles*, mais *la Montagne de Sainte-Victoire* le venge de lui-même : il a su y déployer de bonnes qualités de dessin appuyées d'une couleur claire qui répand l'air et la lumière dans son vaste paysage. Citons encore la *Vue de la chaîne des Alpes aux environs de Lyon*, de M. Lortet. Bien d'autres artistes, dont il serait trop long d'analyser les œuvres, se recommandent à divers titres : il suffira de nommer MM. Paul Wallet, Fanart, Alfred Charpentier et Fantin Latour. Cependant nous ne saurions nous séparer du groupe élégant des éclectiques sans insister sur le plus amusant de tous, M. Oswald Achenbach, le Van Muyden du paysage. Un intérêt plus que bourgeois s'attache à ses *Pèlerins des Abruzzes*, et surtout à sa *Fête religieuse à Palestrina*. Tout un monde de figurines spirituelles et bien tournées, quoiqu'un peu courtes, peuple ce dernier tableau; mais surtout il a su

y rendre avec un véritable talent de paysagiste un bel effet de soir, alors qu'un rayon oublié du soleil couchant éclaire encore le sommet des édifices dont la base baigne déjà dans les ténèbres précurseurs de la nuit.

Viennent maintenant les coloristes, légion nombreuse et quelque peu indisciplinée, qui toutefois a déjà sa tradition et ses maîtres. La tradition, c'est la fidélité à l'impression de la nature. Les maîtres, ce sont, après MM. Corot, Rousseau et Daubigny, M. Huet et M. Ziem. Ce dernier n'a exposé qu'un triptyque richement encadré, triple souvenir consacré à la belle Venise : au centre, *la Place Saint-Marc;* à droite, *le Palais des Doges;* à gauche, *le Pont des soupirs.* L'exactitude locale aurait bien quelque chose à reprendre aux deux petits panneaux; mais Venise se montre là tout entière avec ses fabriques colorées d'un ton rose indéfinissable, la lumière chaude de son soleil et l'atmosphère un peu grasse de son ciel chargé des émanations des lagunes. M. Paul Huet, au contraire, a tenu à représenter toutes les faces de son talent. *Le Gouffre,* paysage étrange, composition forcée, et *la Grande Marée,* se rattachent à une manière déjà ancienne que M. Huet a abandonnée sans doute par des motifs plausibles. L'*Intérieur en Auvergne* prouve qu'il saurait aussi bien que pas un aborder la peinture de genre. Mais le véritable intérêt de l'exposition de M. Paul Huet se concentre sur l'*Étude de mer* et sur *les Roches noires.* L'*Étude* est le compte rendu sincère et presque naïf d'une impression maritime, reproduite avec une rare justesse de ton. *Les Roches noires* portent le caractère d'une interprétation savante qui ajoute à la poésie de la nature la poésie de la couleur. Il y a loin de cette couleur pleine, riche, puissante, au perpétuel sourire de M. Lambinet, peintre attitré du printemps. La nature serait bien monotone, si elle ne se montrait jamais que parée des grâces juvéniles du mois de mai. Certes, M. Lambinet, en conservant à ses verts une fraîcheur toujours brillante, fait preuve d'un talent qui ne sait pas vieillir, mais peut-être, à force de se répéter, s'exagère-t-il lui-même. M. Hagemann et M. Hanoteau ont rencontré en de beaux jours d'été des verts plus nourris et plus robustes. M. Hanoteau surtout ne recule pas devant une apparente lourdeur qui, dans les *Environs de Saint-Pierre-le-Moutier,* est une vérité de plus. *Le Ruisseau* mêle par malheur à une impression également juste quelques tons faux; la grosseur des vaches placées au deuxième plan détruit d'ailleurs l'harmonie du paysage. *La Matinée de pêche,* exempte de tels inconvénients, n'a gardé que les qualités familières à cet habile artiste, qualités que lui dispute M. Flahaut, auteur d'une *Ferme normande,* et d'une *Vue du lac de Genève,* pleine d'air et de lumière. Ce n'est pas sans étonnement que

nous avons rencontré, parmi ces chercheurs de l'impression et ces amis de la nature verte, M. Achard, paysagiste toujours distingué, mais plus sérieux jadis, quand il interprétait dans un sentiment sobre et robuste les mâles beautés du Dauphiné. De même M. Lavieille donne sans effort ce que l'on pourrait appeler la note verte. Sa *Matinée des premiers jours de mai* ne le cède pas en fraîcheur aux plus fraîches matinées de M. Lambinet. Mais l'effet de neige, intitulé *Décembre*, révèle un talent bien autrement original, un sentiment délicat, une étude savante de la nature. Est-il encore besoin de signaler M. Anastasi, qui se maintient égal à lui-même, et M. Flers, ce peintre charmant, un des pères conscrits de l'école, un peu dépassé peut-être par les conscrits? Plus d'un nom nouveau mériterait une mention spéciale. Nous nous contenterons de nommer M. Mercier, M. Baudit, M. Mellé et M. Gourlier, dont *la Plage* est, sans aucune trace de prétention, une ravissante étude. Une place tout à fait à part doit être réservée aux artistes consciencieux qui ont renouvelé à l'école de Lyon la tradition du paysage. M. Allemand se montre toujours fidèle à l'exemple de Ruysdael : si ses ciels sentent moins la nature que l'émail des vieux tableaux, ses arbres ont un cachet de vérité poétique qui sent le maître. M. Appian, pour gagner en largeur d'effet lumineux, perd un peu de la finesse qu'il avait acquise. *Le Marché à Clermont* le rapproche des peintres de genre; comme paysagiste, c'est à ses fusains, harmonieux et simples, qu'il faut demander la vraie mesure de M. Appian. L'originalité de l'école lyonnaise passe décidément du côté de M. Chevalier, et même on aurait peine à trouver parmi les paysagistes parisiens des tendances analogues : c'est l'impression d'une nature pauvre, traduite par une exécution plus sommaire que large, qui, sans vouloir perdre la transparence, vise à la solidité. Dans ces données restreintes, M. Chevalier marche d'un pas chaque jour plus assuré, suivi de M. Joannin et de M. Fontanesi.

La marine, genre délaissé depuis quelques années, a révélé au Salon de 1861 un artiste de premier ordre. C'est le titre dont la critique a salué M. Aiguier. Pour nous qui, depuis quelques années, assistons aux efforts persévérants de M. Aiguier, et qui l'avons suivi d'étape en étape, nous pouvons dire que *les Pêcheurs de Saint-Mandrier* marquent dans sa carrière un progrès décidé et décisif. Sa couleur, longtemps embarrassée d'une brume épaisse, s'est éclaircie, son exécution s'est fixée. La ligne horizontale, habilement prodiguée, donne à sa composition beaucoup d'assiette : la grande barque placée au premier plan la soutient, fait valoir le ton exquis du sable, et contraste vivement avec la transparence du ciel et de la mer. Il était difficile d'imaginer un motif plus simple et d'y ajouter, par l'interprétation poétique, un intérêt plus saisissant.

M. Schutzemberger a su, à moins de frais encore, rendre un de ces effets de mer qui ne sont rien et qui cependant vous captivent et vous retiennent pendant des heures l'œil fixé sur l'horizon. M. Thiollet a exposé une très-jolie *Marée basse*, M. Ponson une *Vue du château d'If* animée et presque dramatique. D'autres, que leurs travaux passés placent au rang des maîtres, comme s'ils étaient blasés sur les aspects simples de la mer, cherchent à rehausser l'intérêt de leurs tableaux par un élément pittoresque ou historique. C'est ainsi que M. Gudin, au lieu de peindre une *Tempête*, un *Beau temps*, une *Plage*, représente en d'immenses toiles l'*Arrivée de la reine d'Angleterre à Cherbourg*, la *Flotte française se rendant à Cherbourg*, ou, dans de moins grandes proportions, la *Dispersion de l'Armada espagnole*. Les petits cadres de M. Gudin nous ont toujours paru préférables aux grands. C'est ainsi encore que M. Courdouan veut ajouter à la valeur de sa vue de Gênes en y représentant l'arrivée d'un *Vaisseau français chargé de troupes*. Une teinte chaude et harmonieuse enveloppe la ville, le ciel et la mer, mais cette vue, aussi bien que le paysage élégant intitulé *la Rade d'Hyères*, laisse à désirer une interprétation plus personnelle. Ni l'un ni l'autre ne donne une idée suffisante du talent de M. Courdouan. Il est à regretter que les peintures remarquables exécutées depuis deux ans par cet artiste pour les paquebots des messageries ne soient rappelées au Salon ni par une suite de dessins ni même par des photographies. Cette œuvre multiple eût permis de juger la souplesse de talent de M. Courdouan en même temps qu'elle eût témoigné d'un fait de décoration navale unique en ce temps-ci.

IX

MM. COURBET, VERLAT, BRENDEL, BONHEUR, VAN MARCKE, SIMON, LUMINAIS, PALIZZI, ETC.;
MM. COUTURIER, PH. ROUSSEAU; M. BL. DESGOFFE; MM. PERRACHON, CHABAL-DUSSURGEY ET LEGENDRE.

Une des preuves les plus évidentes de la poésie intime de la nature et de l'intérêt qu'elle nous inspire, en dehors de toute intervention de la figure humaine, c'est le plaisir que nous prenons à la représentation des animaux. Les animaux participent étroitement de la vie du paysage, et cependant on n'a jamais songé à les soumettre aux lois du paysage historique. M. Brascassat lui-même, le seul paysagiste que possède l'Institut,

n'a pas cru devoir donner à ses taureaux et à ses moutons, alors qu'il se plaisait à peindre des moutons et des taureaux, un intérêt d'emprunt tiré de la fable ou de l'histoire romaine. Il s'est contenté, en les plaçant au milieu de paysages qui n'ont rien d'historique, de montrer en eux le développement de la vie impersonnelle de la nature. C'est en effet cette poésie purement naturaliste qui constitue le charme de la peinture d'animaux. Or, dans cette voie, M. Courbet, s'il ne dépasse pas M. Brascassat, marche au moins du même pas. S'acheminerait-il vers l'Institut? Son *Combat de cerfs,* intitulé avec une crudité toute réaliste *le Rut du printemps*, reproduit une scène que M. Brascassat a traitée plus d'une fois en se servant d'autres acteurs, deux taureaux se disputant une génisse. La scène se compose à peu près de même, et il a fallu à M. Courbet le même effort d'interprétation idéale pour rendre vivant sur la toile un combat qu'il n'a certainement pas étudié d'après la réalité. *Le Rut* n'a donc de réaliste que le nom : c'est une œuvre poétique au premier degré, rêve superbe d'une imagination trop longtemps captive, mâle production d'un talent qui n'a jamais si bien montré sa puissance qu'aujourd'hui qu'il se déjuge lui-même. Les cerfs luttent avec la passion acharnée des bêtes, mais cette passion, exprimée surtout par les plis du museau, par le regard et par le mouvement général, laisse leur corps trop insensible : sous la fourrure admirablement peinte on ne sent pas assez les muscles en jeu. *Le Cerf à l'eau* est d'un modelé supérieur. Quant au paysage, celui du *Cerf à l'eau*, qui offre cependant un beau terrain au premier plan et un lointain d'un grand caractère, ne peut le disputer à la forêt solitaire dont le soleil, seul témoin du *Combat*, illumine les profondeurs. *Le Piqueur* nous ramène aux plus mauvais jours de M. Courbet. *Le Renard dans la neige* essaye en vain de faire mentir le dicton *non bis in idem :* la facture mesquine du paysage rappelle la manière du célèbre Malebranche. Est-ce bien de la même main qu'est sortie *la Roche Oragnon*, paysage de l'exécution la plus large et la plus solide? Le caractère saisissant de cette peinture énergique ne saurait toutefois nous en imposer. L'artiste qui a dessiné et peint la forêt du *Combat de cerfs*, le grand rocher et les eaux de *la Roche Oragnon*, est impardonnable quand, dans le même paysage, il place à droite un objet informe, rocher ou terrain, dont on ne peut définir la nature, quand il donne aux troncs d'arbres la valeur de simples morceaux de bois et qu'il étouffe les plans intermédiaires en dressant contre l'horizon un coteau d'un dessin lourd et d'une couleur épaisse. Les gaietés de la critique n'ont jamais manqué à M. Courbet : aujourd'hui qu'il a mis les rieurs de son côté, il ne nous laisse que le droit d'être sévères.

M. Verlat peint les animaux de grandeur naturelle, mais l'habileté de sa main réduit bien vite ces proportions insolites qui ne se soutiennent que par la puissance du ton et la largeur du dessin. Malgré l'éclat des fourrures, malgré le brillant du paysage et l'expression des figures, *Au Loup* n'est qu'un petit tableau, plus petit que l'étude charmante de M. Brendel, *Au plateau de Belle-Croix*. C'est par accident que M. Brendel s'est égaré dans la forêt et qu'il a peint un cerf, lui dont le pinceau semble voué à l'humble race moutonnière. *Le Parc* appartient au paysage : l'effet de soir y devient le vrai motif aux dépens du troupeau. *La Rentrée à la ferme* nous donne seule les qualités rustiques de M. Brendel : là on le voit vraiment ami de ses doux modèles, prenant plaisir à étudier le caractère de leur physionomie, leur marche, les accidents de leur toison, et reportant cet intérêt sur tout ce qui les entoure, le berger qui les compte, l'étable où ils se poussent en bêlant, les poules qui les regardent défiler, le ciel sous lequel s'écoule leur tranquille existence. L'exécution de M. Brendel répond par sa sobriété au sentiment simple et fort avec lequel il interprète la nature. Quel excellent berger ce serait pour M. Aug. Bonheur! Il garderait pendant la semaine les troupeaux que celui-ci peint le dimanche, quand les moutons ont frisé leur laine, quand les vaches ont lavé leur robe, et que la nature a fait la toilette de ses arbres et de ses terrains. Le grand tableau de M. Bonheur, par la propreté exquise du ton et l'air de fête du paysage, prête le flanc à la critique. La même puissance d'illusion et d'expression mieux ménagée a produit *l'Arrivée à la foire*. Dans *la Rencontre des deux troupeaux* il n'y a plus place pour ces défauts bourgeois; tout est large et grand : le caractère plus sauvage des bœufs de la montagne s'accuse avec simplicité et énergie; et cependant je vois encore la trace des qualités trop brillantes que l'école anglaise a mises à la mode et que M. Bonheur emprunte à ses confrères d'outre-Manche.

En l'absence de M. Troyon, M. Van Marcke mérite de nous arrêter. Si *l'Effet du matin* rappelle trop une composition célèbre du maître, *la Mare aux pies* est un tableau personnel assez heureusement traité, plus heureusement que *le Hameau*, où l'air manque pendant que le soleil abonde, et où des figures inutiles encombrent le second plan. M. Brissot, qui excelle à inonder de soleil les grandes plaines peuplées de troupeaux, n'a exposé que des petits sujets finement compris, mais insuffisants à le représenter. Au contraire on peut parfaitement juger M. Jacque sur les quatre tableaux que possède de lui le Salon : les mêmes qualités s'y reproduisent et aussi le même parti pris de gris et de vert. Quant à l'intelligence du sujet, c'est-à-dire de la bête, M. Jacque n'en est pas à ses preuves : depuis longtemps ses piquantes eaux-fortes l'ont mis au rang des maîtres

COMBAT DE CERFS, PAR M. COURBET

du genre. M. Simon n'est plus un nouveau venu, mais il a quelque peine à arriver où ses efforts persévérants le conduiront sans doute : il a tenté cette année d'associer les animaux au paysage et à la figure, et de répandre sur la composition un intérêt antique en l'intitulant *le Troupeau de Mélibée*, excellente intention et bien près d'être réussie, si le paysage, site provençal d'un caractère maigre, ne manquait un peu d'air, et si Mélibée ne se trouvait malheureusement placé de façon à avoir dans le dos des oliviers qui entreraient facilement dans sa poche.

Les habitudes du sport, en se naturalisant chez nous, ont importé dans le domaine de l'art le goût des chevaux et des chiens. M. Luminais va volontiers des uns aux autres sans que sa couleur, constamment lumineuse et claire, lui fasse un seul instant défaut. On a pu voir tout à loisir, au boulevard des Italiens, sa grande toile *le Champ de foire*, vaste composition de figures et d'animaux, d'un aspect creux, dont les lointains se soutiennent mieux que les premiers plans. Les types de chevaux choisis par M. Luminais n'étonneront pas moins nos neveux que ne nous surprennent les coursiers officiels de Van der Meulen. *Le Retour de chasse*, composé sans tant de fracas ni tant d'art, est une peinture plus solide. M. Palizzi n'a pas eu la main très-heureuse quand il s'est imaginé de réunir dans un même cadre les ruines de Pœstum et une troupe de chevaux. Les qualités brillantes de son exécution ne sauvent pas le choix malheureux du sujet. On est heureux de rencontrer tout auprès une *Forêt* qui indique chez M. Palizzi un grand sentiment du paysage et une véritable puissance de coloriste. L'habileté de la main, la vivacité du coloris, la fantaisie de la composition, caractères ordinaires de l'école anglaise, distinguent M. Brown : l'*Intérieur d'écurie* fait un charmant tableau de genre. *Les Chevaux au vert* fourniront sans doute au commerce des estampes le modèle d'une de ces vignettes in-folio, où le goût anglais accommode la nature avec tant d'élégance, qu'elle a quelque peine à se reconnaître. M. Van Thoren n'a eu recours à aucun faux brillant pour peindre ses *Chevaux russes*, toute une peuplade de poulains et de pouliches, accompagnés de leurs grands parents, lancée au trot au milieu d'une belle plaine où le fouet d'un Kalmouk les pousse vers l'abreuvoir : c'est bien là le cheval libre, maigri par la diète du désert, et dont les formes anguleuses attendent des soins de l'homme leur souplesse et leur lustre. M. Lalaisse dessine avec justesse le *Cheval arabe*, mais il le peint un peu mollement. Des modèles d'un ordre moins élevé, *les Chevaux de halage*, animent les agréables paysages que M. Veyrassat imagine à peu de frais, sans observer toujours rigoureusement les lois de la perspective.

Le vrai poëte de la race canine, ce n'est plus M. Jadin, trop oublieux

de sa gloire passée, c'est M. de Balleroy, également expert à peindre le portrait des bêtes et des gens. *La Meute sous bois*, dont le paysage est dû à la collaboration de M. Belly, soutiendrait mieux le voisinage du *Combat de cerfs* de M. Courbet, si la couleur, grasse et blonde, ne s'étalait pas par plans de lumière et d'ombre trop tranchés, et si le modelé apparaissait davantage. Beaucoup d'animaux exposés au Salon ont l'air d'avoir été peints d'après des modèles empaillés. Pour les chiens notamment, il semble que l'artiste n'ait vu que des surfaces plus ou moins colorées au lieu de membres nerveux et agissants. Sous prétexte de largeur, les pattes deviennent des fourreaux de peau dénués de muscles. Ni M. Nicolas Moreau ni M. Melin ne sont à l'abri de ce reproche, bien qu'ils fassent preuve de plus d'énergie qu'un grand nombre de leurs confrères. M. Laffite, auteur de plusieurs portraits de chevaux finement expressifs, devrait s'abstenir de toucher à la figure humaine. Les faits cynégétiques ont inspiré aussi quelques talents mixtes, moitié paysagistes, moitié chasseurs, tels que M. Maxime Claude, M. Gassies, dont *l'Hallali* mérite d'être remarqué, et M. Beaume, qu'on ne s'attendait pas à rencontrer en pareille compagnie, lui qui a débuté par une imitation de Greuze placée au musée du Luxembourg.

La basse-cour, où M. Couturier règne sans partage, ne paraît pas avoir été très-bien fréquentée cette année. Les canards n'ont pas à se plaindre de madame Peyrol-Bonheur, mais qu'est devenu, sous le pinceau boueux de tels réalistes inutiles à nommer, le brillant plumage des coqs et des poulettes? M. Méry a gâté par une couleur terne ses études d'un sentiment naïf. M. Couturier seul ose encore prodiguer à la gent volatile les tons les plus vifs et les plus brillants de la palette : mais lui aussi se laisse aller à éclairer par méplats. Toutefois, ce défaut, moins sensible dans *le Souvenir d'Auvergne* que dans *la Basse-cour*, ne diminue en rien le charme piquant qu'il sait mettre en de tels sujets. Le Salon de 1861 aura été pour M. Couturier l'occasion de plus d'un triomphe. Roi du poulailler, il s'est révélé paysagiste, et du même pinceau dont il a peint *Homère* il s'est plu à esquisser *le Conseil tenu par les rats*, plaisanterie du meilleur goût, traitée avec esprit, sans prétention à la charge. *La Musique de chambre*, de M. Philippe Rousseau, indique une tendance opposée : le singe fait ici la charge de l'homme, à moins que M. Rousseau n'ait cherché dans cette réunion d'instruments de musique, au milieu desquels trône le personnage, qu'un prétexte à montrer avec quelle habileté soutenue, quelle couleur ferme et riche il sait peindre les accessoires. Sa *Cuisine* donne de cette habileté une nouvelle preuve, et, quoiqu'elle paraisse d'un ton un peu léger, nous n'hésitons pas à la préférer à cette autre *Cuisine*, si laborieusement

copiée par M. Joseph Stevens avec une patience de photographe. M. Stevens mesure l'air d'une main trop avare. Le culte superstitieux qu'il a voué à la réalité devient un obstacle à toute tentative de son imagination. *Le Chien criant au perdu* n'atteint même plus à la vérité relative, et *le Coin du feu* n'a guère que la valeur photographique d'une copie réussie.

C'est là l'écueil contre lequel se heurte la peinture, à mesure qu'elle s'éloigne des sources de la vie, qui sont aussi les sources de l'idéal. A quel travail d'interprétation peut se livrer M. Blaise Desgoffe en présence d'un objet en jaspe, en sardoine ou en agate? A-t-il en lui-même une idée, un type de beauté qui lui permette d'ajouter à la représentation de l'objet une valeur subjective? Son seul but sera de reproduire par une imitation exacte la forme et le ton de choses inanimées que l'œil suffit à comprendre; son mérite, d'employer à ce travail de patience, dans une mesure judicieuse, les ressources de la langue de l'art, un dessin correct, une couleur juste. Tout au plus l'arrangement des divers objets permet-il à son goût personnel d'intervenir au même titre que le goût de la femme dans l'assortiment des diverses pièces de sa toilette. Si, en un genre aussi étroitement limité, M. Blaise Desgoffe produit des chefs-d'œuvre, c'est qu'il porte au plus haut degré le déploiement de ces qualités secondaires, le goût, la correction, la justesse, la patience, l'imitation, et qu'il les soutient par une exécution constamment ferme et pure. C'est aussi ce qui permet d'appliquer à des tableaux tels que *l'Aiguière* ou *la Coupe* le mot de chefs-d'œuvre, dont il faut être si ménager quand il s'agit de véritables œuvres d'art.

Les *Intérieurs d'atelier*, que M. Alex. Couder et M. Ch. Giraud rendent attrayants par une touche pleine d'esprit, rentrent dans ce genre de pure imitation. En traitant des *Intérieurs d'église*, M. Fontaine s'élève d'un degré au-dessus. La curieuse église de Sainte-Madeleine, à Troyes, a fourni à M. Schitz le motif d'un tableau un peu pâle, mais harmonieux.

La fleur se rattache plus directement au paysage. En rendant compte de l'avant-dernière exposition de Lyon, nous avons assez longuement insisté sur la peinture de fleurs et sur les principaux artistes qui s'y distinguent, pour nous dispenser aujourd'hui de longs développements; car c'est l'école de Lyon qui fait à peu près seule les frais de l'exposition de fleurs au Salon de 1861, et les tableaux que nous aurions à citer sont les mêmes que nous avons décrits, les *Roses trémières* de M. Perrachon, la *Guirlande de fleurs* de M. Lays, etc. Comme nouveauté, nous n'apercevons guère que les *Trois Couronnes* et le *Vase de fleurs* de M. Reignier, sujets bien composés, d'un dessin fin et précis, et d'un ton brillant; toutefois, l'exécution pèche un peu par la petitesse, et, dans le *Vase*, les

accessoires ne s'accordent pas parfaitement. M. Gabriel Magaud éprouve aussi quelque peine à mettre en harmonie les fleurs, qu'il peint d'un éclat forcé, et l'architecture qui les entoure. Enfin, M. Maisiat, chez qui nous avons reconnu une couleur fraîche et blonde, et une exécution large, semble vouloir exagérer ses droits à nos éloges en poussant la largeur jusqu'à l'indécision, et le charme du ton jusqu'à un agrément mondain. L'excursion que M. Maisiat a tentée en dehors de la peinture de fleurs, *Une Matinée rose*, n'est pas des plus heureuses, et doit le ramener aux roses et aux capucines, ses motifs favoris.

Mais tous les Lyonnais ne sont pas à Lyon : en changeant de latitude, la peinture de fleurs change aussi de caractère. L'école lyonnaise, héritière des Hollandais, aime la fleur pour elle-même, l'étudie comme une merveille de forme et de coloris, et épuise à la peindre les raffinements d'un art consommé. Ailleurs, la fleur n'est plus l'objet d'une aussi vive adoration, elle descend au rang des attributs dont l'art décoratif se plaît à se servir pour le plaisir de nos yeux. C'est ainsi que M. Chabal-Dussurgey, Lyonnais transfuge, comprend la peinture de fleurs; c'est ainsi que nous la comprendrions aussi, s'il s'agissait véritablement de décoration. Mais dès que M. Chabal tresse ses fleurs en couronne ou les groupe dans un vase, et fait de ce vase et de cette couronne l'objet spécial d'un tableau, il ne lui est plus permis, croyons-nous, d'appliquer à ce tableau les procédés sommaires de la peinture décorative; si larges que soient ses indications, elles demeurent à l'état d'indications; le dessin, ferme et correct, se préoccupe peu d'être précis; la couleur accuse la vérité du ton local, sans chercher la poésie. L'effet d'ensemble ne manque pas de style et d'éclat, mais le détail existe à peine. Or la fleur, merveille de détail, gagne à être vue de près; de loin elle s'efface parmi les accessoires du paysage et de la décoration, comme les bijoux peints par M. Desgoffe perdraient tout intérêt si, au lieu de les réunir sur une table et d'en détailler avec soin les moindres accidents, il nous les montrait dispersés dans un appartement et peints avec la bravoure d'un rideau d'opéra. M. Piette a cherché aussi l'effet décoratif, tempéré par le goût pittoresque de l'arrangement et le choix des tons. N'était la valeur exagérée du ciel, ses *Fleurs* nous paraîtraient une des meilleures productions du genre. Le désir d'éviter l'effet décoratif, et, d'autre part, la crainte des excès de facture où la tradition hollandaise entraîne les disciples de Saint-Jean, ont amené M. Legendre à une sorte de compromis sentimental. La fleur ne se présente plus seule, mais appuyée d'un motif dramatique qui semble lui servir de tuteur. Au fond, ce système ne supporte pas l'examen, mais M. Legendre l'absout par le succès. La peinture a un charme si vrai,

qu'elle voile l'erreur du peintre. Même dans *Picciola*, on oublie l'idée malheureuse du cachot, un vrai cachot de mélodrame, tant la giroflée se dresse vivante sur le tertre où l'éclaire un mélancolique soleil. *L'École buissonnière* est tout un poëme : un panier d'écolier ou plutôt d'écolière, des livres, un nid, des fleurs, des cerises, et surtout un tablier oublié, on rirait de cet appareil d'idylle, si l'on n'avait affaire à des qualités si positives qu'on s'écrie malgré soi et de la meilleure foi du monde, comme lorsqu'on entend une romance bien chantée : C'est charmant! Plus charmante encore, l'élégie enfantine intitulée *Par un temps de neige* s'élève du charme banal d'une romance au caractère d'une chanson de poëte :

Les oiseaux nous ont quittés;
Déjà l'hiver qui les chasse
Étend son manteau de glace
Sur nos champs et nos cités.

X

MESDEMOISELLES MORIN, BOST, DOULIOT, LALLEMENT; MADAME LEHAUT; MM. DE POMMAYRAC, CAMINO, FAIVRE-DUFFER; M. SIFFERT, MADEMOISELLE MAUSSION, MADAME APOIL, M. LEPEC, ETC.; MM. TOURNY, SOUMY ET DIEN; MM. PAUL FLANDRIN, VIDAL, BRACQUEMOND, LAMI, MAURICE SAND, DE MORAINE, SOLDÉ, ETC.; MM. SCHULER, BELLEL, LÉVY, BIDA; MM. AUG. HESSE, LENEPVEU, SUBLET, CAZES, LEFEBVRE ET JANMOT.

Il nous reste encore, avant d'aborder les œuvres de la sculpture, à passer en revue quelques genres moins importants qui sont comme les manifestations familières de l'art de peindre, la miniature, la porcelaine, les émaux, etc. Sur ce terrain peu fréquenté, à l'ombre des monuments du grand art, les talents féminins se donnent rendez-vous : la main délicate de la femme semble, en effet, prédestinée à tenir le pinceau effilé du miniaturiste. La peinture sur porcelaine appelle presque la faiblesse, tant la force y devient un danger. Aussi les femmes ont-elles de tout temps réussi dans ces deux genres. Aujourd'hui encore, des femmes ou des jeunes filles y tiennent le premier rang. En l'absence de madame Herbelin, détournée de sa véritable voie par des tentatives regrettables, ma-

demoiselle Eugénie Morin doit nous arrêter d'abord. Les cinq miniatures qu'elle expose sont d'une exécution grasse et aisée; ses aquarelles dénotent un talent gracieux, une main légère et bien maîtresse d'elle-même, qui, lorsqu'elle traite des sujets féminins, tels que *la Visite* et *la Promenade*, sait en faire de charmants tableaux de genre sans commettre les fautes d'orthographe familières aux peintres de modes. Des trois miniatures de madame Lehaut, deux, son propre portrait et celui du *Colonel Meneval*, sont à remarquer.

Mademoiselle Bost paraît chercher le charme souriant particulier aux portraits du siècle dernier, ce que l'on appelle le style Pompadour. Mademoiselle Douliot n'a pas encore un style arrêté; mais une *Tête de jeune fille*, peinte très-largement, indique d'heureuses tendances. M. de Pommayrac, de qui nous avons cité de bons portraits à l'huile, traite avec plus de succès encore le portrait en miniature : nous avons distingué d'une façon spéciale celui de *Madame la comtesse L...* et celui d'un vieillard. Après un coup d'œil sur la *Famille Nadar*, peinte en détail par M. Camino, auteur d'aquarelles un peu lourdes, il nous restera à citer les miniatures à l'huile de M. Faivre-Duffer et celles de mademoiselle Lallement.

La peinture sur porcelaine n'offre que l'intérêt secondaire d'un art de reproduction. Il est rare, en effet, de voir un artiste qui a une pensée à exprimer recourir à ce procédé long et pénible. Tout au plus, quelques peintres de fleurs jettent sur la porcelaine une composition originale; mais les fleurs y conservent en général un aspect mou et cru. Madame Girbaud cependant expose un groupe de roses d'une assez brillante couleur. La plupart se contentent de reproduire un tableau plus ou moins célèbre. La palme en ce genre appartient à M. Siffert, qui a traduit de la façon la plus heureuse, par une opposition de tons riches et harmonieux, la *Fontaine d'amour* de Fragonard. Mademoiselle Battaille, auteur de *l'Aurore et Céphale* d'après Lemoyne, a déployé aussi des qualités bien rares, mais, à notre avis, inférieures. On doit à mademoiselle Bloc une bonne reproduction de *la Fortune* de M. Baudry, et d'une *Tête de vieille femme* d'après Théolon. Mademoiselle Piedagnel et mademoiselle Mausion méritent aussi d'être citées. Quant aux émaux, rien n'égale la vigueur dépensée par M. Glarden Leubel dans une toute petite copie de la *Léda* de Vanderwerf à laquelle il a su communiquer, malgré la froideur naturelle à l'émail, une étrange puissance de coloration. Quelques artistes, par des essais dignes de tous nos encouragements, tentent de nous ramener au beau temps des Léonard et des Pénicaud. M. Lepec semble, à première vue, comme composition et comme aspect général du ton, un héri-

tier direct des grands peintres émailleurs de la Renaissance. Mais ces peintres dessinaient, et l'on s'aperçoit, en examinant de près *la Fortune conduite par l'Amour*, que M. Lepec ne dessine pas. De peur d'encourir le même reproche, M. Crétineau-Joly et madame Apoil se bornent à reproduire, à l'imitation des mêmes artistes, les chefs-d'œuvre de Raphaël, avec cette différence toutefois que les Limosin reproduisaient des gravures de Marc-Antoine et de ses élèves, ou des dessins de grands maîtres, tandis qu'en copiant un tableau terminé, tel que la grande *Sainte Famille* du Musée du Louvre, madame Apoil se trouve conduite à pousser jusqu'aux derniers détails l'imitation du modèle, et à surcharger de velléités inutiles une exécution qui devrait rester sobre et large.

On pourrait diviser les dessins en plusieurs catégories. Les uns ne sont que des études d'après les œuvres des maîtres; les autres, compositions originales, se rattachent au paysage, au genre, ou même à l'histoire; viennent ensuite les portraits et enfin les cartons, pensées premières de peintures monumentales forcément absentes du Salon. Les aquarelles de M. Tourny appartiennent à la première catégorie. Quelle vie d'étude, quel travail intelligent et assidu, quel amour du beau trahissent ces quatorze morceaux, traités avec une véritable puissance, qui font passer devant nos yeux et les *Prophètes* de Michel-Ange, et les *Sibylles* de Raphaël, le *Paradis* de Fra Angelico à côté du *Concert champêtre* de Giorgione! Nous voudrions voir réunies en un lieu discret les belles aquarelles de M. Tourny, dignes de l'attention de tous ceux qui ont le culte du grand art. On placerait à côté le dessin de M. Soumy d'après Michel-Ange, *la Création de l'homme*, et l'aquarelle dont M. Dien s'est servi pour graver les *Sibylles* de Raphaël. Les portraits au crayon de M. Paul Flandrin, d'un style compassé, ceux de M. Laville, dessinés plus largement, les fantaisies de M. Vidal, toujours d'une élégance suprême, tiennent honorablement leur place auprès des pastels violents de M. Galbrud, devenu un maître en ce genre, et de ceux de M. Giraud, un maître depuis longtemps. Madame O'Connell montre de nouveau au public son beau *Portrait de Rachel après sa mort*, dont le dessin n'est pas irréprochable. En combinant le crayon et le pastel, M. Bracquemond a cherché à donner au *Portrait du docteur H... de M...* une valeur colorée plus sobre et plus solide que ne le permet chacun de ces procédés pris à part. M. Bracquemond a le sentiment du style, mais il me paraît l'avoir exagéré sans profit pour son modèle, et compromis, par une exécution constamment serrée et précieuse, le caractère de vie nécessaire à tous les portraits. C'est ce caractère très-finement saisi qui fait le principal mérite des études d'animaux de M. Bocourt, soit qu'il nous offre des dessins largement traités

d'après nature, tels que la *Tête de Chimpanzé* et le *Buffle de Ceylan*, soit qu'il ajoute à ce premier travail, comme dans le *Zébu du Soudan* et le *Cyclure de Harlan*, le poli d'une exécution précise, qu'appelle l'aquarelle sur vélin.

Dans le domaine de la fantaisie, les spirituelles aquarelles de M. Lami, destinées à l'illustration des œuvres d'Alfred de Musset, ne mériteraient que des éloges si elles ne dénaturaient le sens et la portée des œuvres qu'elles prétendent traduire. La poésie de Musset est plus voisine du style que M. Lami ne semble le croire. La *Ville* et la *Campagne* de M. Maurice Sand, essais de restauration de la société antique, frappent par leur bonne foi et leur naïve originalité, qui s'éloigne de M. Hamon pour se rapprocher de Grandville. Ces talents aimables, pour qui l'aquarelle et la gouache sont des jeux d'esprit, trouvent un heureux emploi dans un genre de peinture un peu abandonné, la peinture d'éventails. Le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle nous ont laissé bon nombre d'éventails peints par d'habiles artistes et avidement recherchés des amateurs. La collection que forme depuis quelques années un industriel parisien bien connu laissera à nos neveux quelques spécimens très-dignes d'être sauvés de l'oubli. M. Blanchard et M. Aug. Delacroix apportent à ces œuvres légères un peu trop de roideur; M. de Moraine, M. Tony Faivre, ont bien l'allure gentille et dégagée qu'elles réclament. M. Soldé a imaginé, pour couvrir la surface de son éventail, tout un poëme en style rococo, le *Procès de l'amour*, suite de tableaux amusants où manque seulement une couleur un peu plus vigoureuse. Les *Vues de Venise* de M. Wyld, et les *Fleurs* très-fraîches de M. Reignier complètent cette curieuse série.

Ce sont de vrais tableaux, d'un caractère saisissant, que les deux compositions de M. Schuler, *Soldats défricheurs* et le *Cavalier d'alarme*. L'artiste a su cependant y conserver la largeur nécessaire à des dessins. Les beaux paysages au fusain de M. Bellel lui assurent, mieux que sa peinture, une place éminente parmi les paysagistes de l'école actuelle. C'est que le pinceau ne convient pas à toutes les mains : tel artiste pour qui la palette est une énigme saura trouver sous son crayon toutes les combinaisons du clair-obscur. M. Lévy eût fait sagement de borner son exposition à la *Rentrée des foins*, dessin d'un grand caractère et vraiment digne d'un prix de Rome. M. Bida s'abstient de toucher au pinceau et à la palette, et bien lui en prend, car lorsqu'il veut seulement sortir de ces *Intérieurs* où il est passé maître, il tombe au-dessous de lui-même. Le *Grand Condé à Rocroy* et le *Champ de Booz* en sont la preuve. Ce dernier dessin surtout doit convaincre M. Bida du danger qu'il y aurait pour lui à renouveler une semblable tentative, un paysage à figures. Le soin

raffiné de son exécution s'applique à tous les plans avec une égale conscience, et par là même les confond tous. L'amour des détails absorbe la perspective aérienne. Et cependant M. Bida sait aussi bien que personne ces choses élémentaires. Le *Massacre des Mamelucks*, composition de premier jet, le montre vraiment peintre. Mais s'il entreprend de pousser plus loin l'effet et l'exécution, il s'enivre de son habileté, et meurt comme Vert-Vert, empoisonné de friandises.

Les cartons nous ramènent au grand art. Après cette longue excursion à travers tant de fantaisies d'inspirations diverses, nous oublions notre fatigue en nous retrouvant en face de la muse austère qui, de tout temps, a produit les grandes œuvres : l'inspiration religieuse. On chercherait en vain, au Salon de 1861, un tableau de religion plus sincèrement pieux et plus empreint des qualités sérieuses de l'art que la *Descente de croix* de M. Auguste Hesse. Le dessin de M. Lenepveu, la *Purification de la Vierge*, reproduit une des compositions exécutées à l'hospice général d'Angers. Ces peintures, que nous avons vues en cours d'exécution il y a deux ans, nous ont laissé un excellent souvenir. M. Lenepveu y a associé, dans une mesure pleine de goût, le merveilleux de la tradition catholique et l'expression des sentiments pieux par des personnages de la vie réelle. Une photographie coloriée rappelle seule les travaux de même genre menés à bonne fin par M. Sublet, à Marseille. M. Sublet avait à couvrir de peintures une grande voûte d'église. Il n'a pas hésité à suivre les traditions de la décadence italienne et à percer la voûte, en y figurant une gloire d'anges suspendus dans les profondeurs éthérées du ciel. La petite dimension de la photographie ne nous permet pas de porter un jugement sur le talent de l'artiste; mais, à en croire un tableau catalogué après coup, *le Denier de César*, M. Sublet, au lieu de chercher une inspiration personnelle, s'en tiendrait à l'imitation des qualités de l'école de Bologne. Il est tout aussi impossible d'apprécier, d'après les croquis à la sanguine de M. Romain Cazes, les peintures murales dont il a décoré l'église de Sainte-Croix d'Oloron : la grande composition paraît un peu vide; les figures isolées ne manqueraient pas de caractère. On se rend plus facilement compte des intentions de M. Leveau, un peu faibles quand il s'attaque aux types mêmes du *Christ* et de *Dieu le père*, plus heureuses quand il groupe la *Famille du Centenier* aux pieds de l'apôtre saint Pierre. Les cartons de M. Charles Lefebvre ne présentent que des figures isolées de prophètes et de saints, qui pâliraient certainement à côté de Michel-Ange, mais qui, loin de ce redoutable terme de comparaison, conservent un certain aspect de grandeur. Nous ne pouvons enfin passer complétement sous silence l'œuvre importante de M. Janmot.

Certes, il y a beaucoup à reprendre dans les onze cartons qu'il expose, moins pourtant que dans sa peinture. Mais un sentiment bien personnel s'y montre toujours, et parfois avec une délicatesse qui entraîne la grâce du dessin. Pour nous, ce mélange de sincérité et de gaucherie nous a rappelé, en certains endroits, les compositions allégoriques de Botticelli. Et puis M. Janmot s'est donné la tâche de faire le *Poëme de l'âme humaine;* de tous les sujets qui tentent l'imagination ou la main des peintres, celui-là est le plus délaissé. Sachons gré à l'artiste qui consent à regarder dans son âme.

XI

MM. FRANÇOIS MOREAU, BOGINO, VIRIEU, CABUCHET, DEVERS ET FÉLON; MADAME BERTAUX; MM. ETEX ET CORDIER; M. BARTHOLDI; M. GUILLAUME ET M. CAVELIER; M. EUDE, M. THOMAS, M. MAILLET, M. VILAIN, M. LE PÈRE; MM. PERRAUD, GASTON GUITTON, LEHARIVEL-DUROCHER; MM. CRAUK, ROBERT, CLÉSINGER, CLÈRE, FULCONIS, MOREAU ET MONTAGNE; MM. LEBŒUF, VINCENTZ ET ROCHET; M. OLIVA, M. CARRIER-BELLEUSE; MM. FREMIET, MÈNE, LECUIRE ET BRIAND; M. DE TRIQUETI; M. VECHTE.

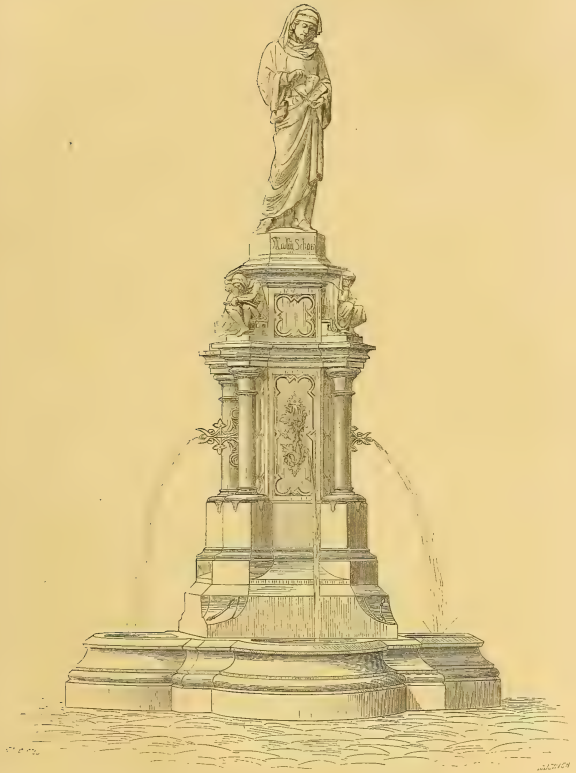
La sculpture a sur sa sœur la peinture le désavantage énorme d'être un art qui tient de la place. L'homme de goût le plus mal logé trouvera toujours un petit coin pour y suspendre un tableau. C'est en vain que l'on tenterait de faire entrer dans nos appartements, je ne dis pas *la Piété filiale* de M. Moulin, ou la *Cornélie* de M. Cavelier, mais seulement une statue de grandeur naturelle, telle que le *Virgile* de M. Thomas. Les palais des souverains, les hôtels de quelques opulents privilégiés peuvent seuls s'ouvrir aux œuvres de la sculpture. Les édifices consacrés au culte leur offriront un asile encore plus digne; elles aideront à la décoration des places publiques et des monuments. En dehors de ces destinations bien déterminées, la sculpture ne peut compter que sur l'hospitalité banale des musées. Il y a des amateurs de tableaux, il n'y a pas d'amateurs de statues.

Un peintre ébauchera une toile au hasard, sauf à la recouvrir ensuite.

Un sculpteur ne saurait attaquer un bloc de marbre sans se demander ce qu'il en fera et où il le mettra.

Sera-t-il dieu, table ou cuvette?

Le but le plus noble qu'il puisse se proposer sera d'en faire un dieu. Mais le Dieu devant lequel notre foi religieuse ou philosophique consent à plier ne se prête pas aux fantaisies sensuelles qu'autorisaient les divinités du paganisme. Si l'art chrétien n'a pas fait, ainsi qu'on le prétend à tort, un divorce complet avec la sculpture, toujours est-il qu'il ne lui accorde qu'une place restreinte. Les vides à remplir dans les cathédrales gothiques constituent un travail anormal. Les édifices de la Renaissance ou d'un style postérieur admettent plus volontiers des statues, et toutefois on peut se convaincre par l'exemple de la Madeleine et de l'église Saint-Sulpice qu'elles n'y produisent pas un excellent effet, ni à l'extérieur (le fronton excepté), ni à l'intérieur. Tout au plus la sculpture trouvera-t-elle à garnir quelques autels. La *Mater dolorosa* de M. Bogino, surchargée de draperies qui l'écrasent, a sa place marquée sur le calvaire de Saint-Roch. La figure enfantine, d'une grâce un peu mondaine, exposée par M. Leharivel sous le titre de *Rosa mystica*, ira orner une chapelle de la Vierge. Près des fonts baptismaux s'élèvera la statue de *Saint Jean-Baptiste*, œuvre expressive de M. François Moreau, qui a su caractériser en traits énergiques le type du saint précurseur. Mais que faire du groupe colossal sculpté en pierre par M. Virieu, *Jésus chassant les vendeurs du temple?* Il ne s'agit plus ici de la représentation d'un dogme ou du portrait d'un saint personnage. Le sujet, quoique tiré de l'Évangile, appartient à l'histoire religieuse plutôt qu'il n'intéresse la vérité catholique : le Christ, sans doute, est d'un beau mouvement, mais on pourrait lui reprocher de châtier dans le vide, tant les figures des vendeurs s'effacent à ses pieds. En somme, ni le sujet, ni le style pittoresque dont il est traité, ne permettent à ce groupe de se dresser sur un autel ; le placer à la porte de l'église serait l'opposer comme un épouvantail aux consciences troublées qui viennent chercher le pardon d'une religion d'amour. On ne comprend pas non plus la destination de la *Sainte Madeleine* de M. Feugère des Forts, ni de cette autre figure agenouillée qui peut aussi représenter la sainte pénitente, figure dont il nous a été impossible de découvrir l'auteur. Le bas-relief répond à des besoins plus positifs : c'est ainsi que la *Sainte Philomène* de M. Cabuchet, œuvre pieuse et délicate d'un artiste convaincu, ira servir de retable au maître-autel de l'église d'Ars. Les bas-reliefs en terre cuite de M. Devers complètent l'ensemble d'une décoration destinée



FONTAINE POUR LA COUR DU MUSÉE DE COLMAR

Par M. Bartholdi.

à glorifier la musique. L'auteur y a représenté, en un style trop peu caractérisé, *Sainte Cécile* et *Saint Grégoire le Grand*. Un sentiment de dévotion mondaine anime les petits anges fondus en bronze par Mme Bertaux pour accompagner un tronc, et son *Assomption*, dont nous louerons le mouvement élégant. *La Mère du Sauveur* de M. Félon, *la Foi* et *la Charité* de M. Clément Moreau se distinguent au contraire par un style pur et sobre auquel le peu de saillie du relief ajoute un charme délicat.

La vie civile, plus encouragée de notre temps que la vie religieuse, appelle à son service un plus grand nombre de talents. L'édilité parisienne n'a pas eu la main trop heureuse naguère, quand il s'est agi d'élever quelque part une fontaine monumentale. Cependant, la fontaine Saint-Michel est un chef-d'œuvre à côté des rêves insensés de M. Étex et des fantaisies de M. Cordier. Le génie du XIXe siècle n'a rien de commun, Dieu merci, avec les statues à jambes écartées qui couronnent la fontaine de M. Étex, assez semblable à une pièce montée d'un pâtissier en renom. Quant à M. Cordier, comment se peut-il qu'un artiste d'un talent reconnu aille choisir, pour une fontaine monumentale, de tous les styles le plus faux et le plus disgracieux, le rococo italien? C'est faire de gaieté de cœur acte de mauvais goût. En quelque matière qu'on suppose exécuté *le Triomphe d'Amphitrite*, bronze ou faïence, les tons peints sur le modèle en plâtre auraient de la peine à s'y reproduire de façon à résister à l'action des eaux; la statue perchée au sommet de cet *imbroglio* polychrome contraste, par l'aspect relativement calme de ses lignes, avec l'effet tourmenté de l'ensemble. M. Bartholdi ne s'est pas mis en aussi grands frais d'imagination que M. Étex et M. Cordier, mais il a su composer, dans le style le plus convenable, un monument parfaitement approprié à sa destination. Il s'agissait de glorifier Martin Schön et d'élever au milieu de la cour du musée de Colmar une fontaine. M. Bartholdi ne s'en est pas remis à un architecte du soin de préparer le piédestal de son héros : il a combiné l'un pour l'autre et le personnage et l'édicule dont il devenait le motif principal. Des lignes élégantes, empruntées aux meilleurs modèles du XVe siècle, dessinent l'ensemble de la composition. Le style n'affecte pas un caractère de grandeur peut-être déplacé en pareille occurrence; également éloigné d'une prétention pittoresque, il se tient dans cette juste mesure d'art et de bourgeoisie qui est le cachet du pays et du temps où vécut le Beau Martin.

Aucune époque n'a vu s'élever autant de statues de grands hommes que la nôtre. Il semble que la France du XIXe siècle, prise d'un bel élan de reconnaissance, ait voulu acquitter toutes les dettes du passé. Mais s'il est beau de payer ses dettes, ce n'est qu'à la condition de le faire en mon-

naïe de bon aloi. Or, la précipitation généreuse apportée à ces règlements de compte y a laissé passer plus d'une pièce d'une valeur douteuse. On a vu les galeries de la cour du nouveau Louvre s'improviser un diadème de grands hommes, placés là, pêle-mêle, dans un désordre volontaire qui restera comme un signe de la confusion de nos idées. Le *Jean Cousin* dont M. Jacques expose le modèle est un citoyen de cette Babel de pierre. Il serait superflu d'y chercher autre chose qu'un à peu près sans caractère.

On trouve en général plus de sérieux dans les statues dont les villes de province se parent à l'envie depuis quelques années. Le *Colbert* de M. Guillaume, destiné à la ville de Reims, nous paraît un peu chargé de détails de toilette : la perruque, les rubans, les dentelles attirent l'attention, comme s'il s'agissait d'un simple courtisan. Colbert n'a que faire d'un tel luxe de costume. Il valait mieux perdre dans la masse tant d'affiquets oiseux, déplacés d'ailleurs en plein air, et imprimer à la tête un caractère plus large et plus sculptural.

Une sorte de concours, prévu ou non prévu, met en présence deux artistes d'un talent également remarquable : M. Guillaume, dont il vient d'être question, et M. Cavelier, l'auteur de la *Pénélope*. Le sujet est un des plus grands que l'histoire contemporaine puisse proposer à la sculpture : une statue de *Napoléon Ier*. M. Cavelier a cherché l'ampleur du caractère ; il a fait le corps puissant, la face pleine ; en idéalisant les formes il a perdu de vue, j'en ai peur, la nature de l'individu. M. Guillaume a voulu conserver sous le voile de l'idéal le caractère individuel. Son Napoléon est un homme d'un tempérament nerveux. Mais la tête sent trop le travail, et, pour exprimer trop, n'arrive qu'à une expression confuse. Tous deux du reste ont adopté le costume antique, afin de représenter, non pas le personnage de notre temps, mais l'homme de l'histoire, le héros presque divinisé par l'apothéose. En somme, bien que les pieds de son demi-dieu, enveloppés de chaussures massives, semblent enchaînés au sol, la statue de M. Guillaume nous paraît satisfaire plus heureusement aux conditions de la sculpture héroïque : de quelque côté qu'on l'envisage, elle présente un bel ensemble, tandis que celle de M. Cavelier, vue de loin et par la gauche, produit l'effet le plus désastreux.

Le buste colossal de M. Pollet, largement conçu au même point de vue idéal, est à coup sûr très-supérieur à toutes les représentations de la famille impériale tentées par M. Ottin et autres. D'un souverain régnant la peinture pourra à la rigueur obtenir un beau portrait. Le marbre se prête peu à l'expression de la vie actuelle : il n'atteint à la beauté que par l'abstraction ; aussi a-t-il besoin de l'éloignement de l'histoire.

Les sculpteurs suivent donc les lois de la plus saine raison, quand aux personnages de leur temps ils préfèrent les grands hommes déjà idéalisés par une gloire ancienne. L'immortel auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* attendait encore une statue. Celle que lui élève M. Eude n'acquitte pas complétement la dette contractée par l'univers entier envers ce vieux poëte dont le charme n'a pas vieilli. On pourrait lui reprocher quelque lourdeur; mais, si les pieds se traînent pesamment, la bouche chante; le visage, souvenir du masque antique, annonce l'inspiration; l'ensemble présente un assez grand caractère. Plus heureux qu'*Homère*, *Virgile* a rencontré en M. Thomas un plus digne interprète. Il est impossible au premier coup d'œil jeté sur cette statue de ne pas reconnaître un penseur, et, après un court examen, un poëte, tant les traits de la physionomie, et surtout les yeux et la bouche, s'accordent à exprimer la sensibilité d'une nature poétique. Le front, intelligent et rêveur, laisse percer une certaine inquiétude qui ne convient peut-être pas très-bien au chantre des *Géorgiques :* l'*Énéide* elle-même comporte plus de sérénité. Des draperies d'un goût sévère et pur enveloppent le corps, une main tient le style, l'autre, levée à la hauteur de la tête, semble attendre le vers qui va sortir pour le saisir au passage.

A côté de l'excellent *Virgile* de M. Thomas doit se placer la belle *Agrippine* de M. Maillet, œuvre savante à laquelle je ne reprocherai que le tour de force banal du visage apparent sous le voile. De face, la statue paraît former une masse un peu carrée. L'exécution, plus délicate que celle du *Virgile*, a besoin, pour être appréciée, d'un jour moins écrasant que celui des voûtes vitrées du Palais de l'Industrie. De telles œuvres doivent trouver asile dans quelque sanctuaire discret où ne les atteint pas le regard banal de la foule. La *Cornélie* de M. Cavelier serait de la même famille si l'artiste avait su constamment rester à la hauteur d'un sujet peut-être au-dessus de ses forces. Quelque habileté de ciseau qu'il ait déployée en diverses parties de son groupe, le travail des chairs ne se maintient pas toujours savant et pur. Les têtes notamment indiquent d'étranges défaillances. Celle de *Cornélie*, maigre et allongée, au nez mince et aux yeux saillants, manque de développement par derrière; dans celle du plus jeune enfant, les yeux s'enchâssent d'une façon bizarre, la bouche ne paraît pas d'ensemble avec le nez et le front. Vus d'un certain côté, les deux *Gracchus* ne présentent que des angles aigus; la pose de l'aîné trahit l'indécision. Un tel groupe demandait une grande fermeté de lignes, une enveloppe large et puissante. M. Cavelier y a dépensé toute sa science, toutes les ressources d'un talent plus fin que vigoureux.

Ce n'est pas le déploiement de la force qui fait défaut au *Marius* de

VIRGILE, PAR M. THOMAS

M. Vilain. On pourrait au contraire se plaindre de l'exagération du modelé. Chaque muscle impitoyablement accusé se présente à sa place. Certes une étude aussi consciencieuse de la nature mérite de grands éloges. Cependant quelques sacrifices auraient laissé plus de valeur à la pensée en un sujet tout de pensée, *Marius méditant sur les ruines de Carthage*, et l'ensemble y eût gagné. L'importance accordée au torse fait paraître grêle l'épaule et le bras droits, comme s'il y manquait du marbre; le modèle dont M. Vilain a reproduit les moindres accidents semble trop jeune pour la tête dont il l'a surmonté après coup. Ces défauts, dont nous ne voudrions pas exagérer l'importance, deviendront moins sensibles, une fois la statue placée en plein air; car le *Marius* de M. Vilain est destiné au jardin du Luxembourg. *La Sagesse*, de M. Le Père, figure bien traitée dans un goût un peu trop imitatif de l'antique, va occuper une des niches de la cour du Louvre. *La Méditation*, de M. Daumas, a une destination tout aussi positive : elle doit orner un tombeau. Quand un cippe funéraire aura remplacé le pilastre carré sur lequel elle s'appuie et que la statue se montrera de profil, le style large des draperies apparaîtra mieux et accompagnera dignement l'expression réfléchie du visage. C'est aussi un tombeau qui doit supporter la statue de *Kamienski*, œuvre réaliste que M. Franceschi a su rendre expressive et caractéristique, sans tirer des vêtements modernes du soldat un parti satisfaisant pour la beauté.

On doit le reconnaître, à l'honneur de l'art contemporain, c'est encore l'inspiration poétique qui produit le plus d'œuvres d'un vrai talent. Toutefois, la poésie a ses dangers. M. Perraud, par exemple, prend pour texte un vers de Pétrarque : « *Ahi! null' altro che pianto al mundo dura!* » Comment traduire en marbre, à l'aide d'un seul personnage, l'idée complexe de ce vers? Nous avions vu la statue de M. Perraud avant d'ouvrir le catalogue. Frappé de la beauté des formes et de l'expression pensive de la tête, en vain tournions-nous tout autour afin de trouver un point de vue qui nous permît d'en embrasser l'ensemble, l'enchevêtrement des bras et des jambes nous empêchait de conclure du caractère des lignes à la signification du sujet. Nous pensions n'avoir sous les yeux qu'une belle étude de pêcheur sur le bord de la mer, quand le catalogue nous révéla, avec le motif de cette attitude, le secret de l'insuffisance sculpturale de l'œuvre. M. Gaston Guitton emprunte ses idées à Anacréon et à Sapho. *L'Attente* n'avait pas besoin de s'autoriser de quelques vers traduits du grec; ici encore l'intention poétique a mal servi l'auteur en le poussant à forcer l'expression de la tête. Le modèle gras et mou choisi par M. Guitton se prêtait d'ailleurs assez peu à une interprétation idéale. *Le Passant et la Colombe* est une excellente étude de nu,

bien réelle, bien ferme, d'un sentiment très-distingué. Mais pourquoi le mouvement exagéré de la hanche et du torse, sinon parce que M. Guitton, au lieu d'exprimer en toute simplicité une idée personnelle, a cherché la traduction forcément poétique d'une ode d'Anacréon? Plus l'indication du poëte est précise, moins l'artiste se sent à son aise : il reprend sa puissance quand l'idée, mal définie, laisse libre carrière à son interprétation. Dans *Être et paraître*, M. Leharivel, sans s'appuyer sur un poëte, s'est montré vraiment poétique : cette femme ennuyée derrière un masque joyeux, dont tout le corps s'affaisse sous le poids d'une lassitude énervante, pourrait se nommer *le Dix-neuvième siècle*, *la Comédie du monde*, ou se parer d'une épigraphe italienne, grecque ou latine, sans cesser d'exprimer ce qu'elle exprime. Le mouvement général s'accuse avec une évidence complète. Tout concourt au même but, la langueur de la face, l'abattement des chairs, l'inertie du bras et de la main pendante, tout, jusqu'aux draperies qui tombent fatiguées. L'exécution y aide elle-même par sa souplesse. Aussi l'œuvre de M. Leharivel nous paraît-elle non-seulement supérieure à son *Colin-maillard* et à sa *Rosa mystica*, mais encore à la plupart des statues dont la femme a fourni le modèle. M. Schœnwerk, M. Loison, M. Buhot, ont aussi considéré la femme sous un aspect poétique : *Au bord d'un ruisseau*, *Pandore*, une *Baigneuse*, peuvent être citées avec éloges. *L'Amour piqué par une abeille*, de M. Étex, offre de belles parties de modelé, l'enfant, par exemple. Mais la tête de Vénus n'exprime rien, l'aspect général est carré, dur, massif, et la draperie s'indique d'une façon par trop sommaire.

L'antiquité païenne, qui a élevé si haut l'art statuaire, reste pour les sculpteurs de tous les temps une excellente source d'inspiration. M. Crauk reproduit une fois de plus le type mythologique du *Faune*, inventé par un peuple d'artistes : la pose naturelle, le mouvement heureux des lignes, l'expression animée du visage, font de cette statue une œuvre de sérieux agrément. Des qualités d'élégance féminine recommandent la *Déidamie*, de M. Robert, bien que la tête un peu petite surmonte un corps fluet qui n'en paraît que plus allongé. M. Clésinger semble vouloir expier l'audace de son début, une œuvre personnelle s'il en fut, en se consacrant à des résurrections de l'antique; mais son talent, surmené par l'industrie, apporte à ces essais rétrospectifs un levain de romantisme honteux qui en compromet singulièrement le caractère. Un groupe de *Cornélie et ses enfants*, une statue de *Diane au repos*, des restaurations du Parthénon, des bustes d'après nature; de tant d'efforts, secondés par une rare habileté de main, ce qui résiste le mieux à la critique, c'est un buste d'Italienne véritablement empreint d'un sentiment de grandeur.

Parmi les œuvres plus directement inspirées de la nature et revêtues par leurs auteurs d'un voile d'idéal qui les motive, l'*Histrion* de M. Clère a droit à la première place. On y sent le pouce intelligent de l'artiste, et le travail de la pensée; il s'agit d'exprimer là force physique assouplie par l'adresse. L'exécution empâtée de M. Clère nous paraît toutefois alourdir sans profit une étude dont sa sincérité le portait à exagérer les allures grossières. Plus élégante, l'étude de M. Fulconis n'a contre elle que le geste que motive le sujet, et un sujet peu sculptural, le *Retour du marché*. La *Fileuse* de M. Moreau, interprétation délicate et fine de la nature féminine, exécutée, dans les draperies, avec une souplesse de bon aloi, et, dans les nus, avec une grâce charmante, doit être comptée au nombre des plus exquises statues du Salon. Quant à M. Montagne, s'il se tient encore à distance de l'idéal, il s'en est du moins beaucoup rapproché depuis sa *Rébecca*; la *Jeune Mère conduisant son enfant au bain* appartient aux sujets d'imagination; il a su y conserver ses qualités sérieuses de naturaliste. La composition du groupe laisse cependant à désirer : de face, le mouvement de la tête de la mère ne se comprend pas très-bien, et l'on ne se rend pas assez compte de l'action de l'enfant à moitié cachée; mais un sentiment juste et une étude consciencieuse des formes, en donnant à son œuvre une valeur solide, permettent de bien augurer de l'avenir de l'auteur.

L'écueil de ces études consciencieuses de la nature, c'est, nous l'avons dit, le réalisme. Il arrive que l'artiste se fatigue de reproduire des formes banales qui ne parlent pas à sa pensée, et qu'il cherche pour son esprit une satisfaction quelconque dans la reproduction de formes exceptionnelles. Le *Spartacus noir* de M. Lebœuf n'a pas d'autre raison d'être. Les belles études ethnographiques de M. Cordier procèdent du même motif; mais M. Cordier se voit aujourd'hui dépassé. Sa *Capresse* se rapproche des types qui nous sont familiers; l'antiquité elle-même a su interpréter dans le sens du beau absolu les traits de la race africaine, et si M. Cordier, au lieu du beau plastique, n'envisageant que l'expression de la vie, importe chez les nègres les caprices de l'art Pompadour, ce n'est là qu'un signe du temps. M. Rochet, en modelant les quatre groupes des fleuves l'*Amazone*, le *Parana*, le *Madeira*, le *San-Francisco*, qui décorent le monument de l'empereur Don Pedro Ier, s'est à coup sûr interrogé sur le caractère de beauté qu'il convenait de leur donner : fallait-il prendre pour type l'*Ilissus* du fronton du Parthénon? M. Rochet a adopté avec raison le type des naturels du pays; mais on ne peut nier qu'il n'ait par cela même sacrifié la beauté de ses statues.

L'art statuaire, dont nous avons analysé les conceptions les plus éle-

BUSTE DE FRANÇOIS ARAGO

Par M. Oliva.

vées, ne dédaigne pas de descendre aussi, comme la peinture, dans le domaine de la vie familière. Le buste d'*Arago*, par M. Oliva, n'est point un portrait, mais une statue réduite à ce qu'il nous importe de conserver d'un grand homme de nos jours, sa tête, ses yeux, sa bouche éloquente. M. Oliva, dont l'excessive adresse nous a toujours tenu en défiance, s'élève cette fois au style par la puissance de l'expression autant que par la composition des lignes et l'interprétation tout idéale de la physionomie. Le buste de la *Sœur Rosalie*, par M. Maindron, est aussi une œuvre de sentiment. Mais nul ne pousse l'expression de la vie à un degré aussi puissant que M. Carrier-Belleuse. Il y a dans son parti pris quelque chose de désespéré. Les hommes et les femmes de notre temps seraient-ils à ce point dépourvus de beauté qu'on ne doive demander à leur image, au lieu d'un intérêt plastique, que le caractère pittoresque qui anime la physionomie des animaux? M. Carrier justifie son audace par un grand talent : nous lui voudrions une exécution moins lisse, plus artiste, plus personnelle; peut-être M. Carrier, le jour où il s'attaquera au marbre, sera-t-il tout surpris de voir ses plus heureuses témérités compromises par cette exécution voisine de la mollesse. Le petit groupe dévot exécuté en plâtre, *Salve regina*, n'est pas fait pour nous rassurer.

Tous les sculpteurs ne pensent pas comme M. Carrier; quelques-uns s'efforcent encore d'idéaliser les physionomies contemporaines, et le succès couronne leurs efforts. Le buste de *Béranger*, par M. Perraud, indique, avec une largeur peu commune, les nuances délicates du caractère de l'illustre chansonnier, rieur, frondeur, mais penseur, poëte, et point trop bonhomme. Le buste de *M. Horace Vernet*, par M. Cavelier; celui de *Madame la maréchale Niel*, par M. Crauk; la charmante étude de M. Truphème, poétisée sous le nom de *l'Automne*, sont encore des œuvres sérieuses d'un sentiment élevé et d'un goût pur.

Si le marbre appliqué au portrait semble déroger, que devient-il quand on l'emploie à des sujets de genre? Certes, M. Maillet ne perd rien de son talent pour avoir modelé avec un soin infini le groupe charmant de *la Réprimande*. La *Gallinara* de M. Cordier est une des plus délicieuses statuettes que nous ayons vues. Voilà pour des salons d'amateurs deux bonnes fortunes. Mais la statuaire gagne-t-elle beaucoup à descendre sur les cheminées de nos salons? N'est-ce pas assez de tous ces jeunes talents qu'un mouvement fatal entraîne vers la reproduction des animaux? Si encore nous voyions se produire en ce genre une œuvre monumentale égale seulement aux chevaux de Marly! Mais tant de talent dépensé pour manquer le groupe du *Centaure Térée* et pour réussir le *Chat de deux mois* nous donne le droit de faire le procès à la sculpture animalière,

trop exclusivement préoccupée de pittoresque. L'abîme est bien près. Plus d'un y tombe, qui devrait par son exemple affermir et retenir les autres. Un maître du genre, que nous sommes habitués à aimer et à applaudir, M. Mène, a exposé une composition en cire, la *Prise du renard*, exécutée avec une rare habileté, mais conçue sans parti pris de groupe ni d'ensemble, comme une œuvre qui n'aurait rien à démêler avec les conditions de la sculpture. Bien plus, voici, en bas-relief sur bois, la *Chasse au cerf* de M. Lecuire, un véritable tableau ; les *Tourterelles* et le *Nid de fauvettes* de M. Briand. Que l'industrie demande à l'art des fantaisies pareilles, ce n'est pas ce qui nous surprend : nous nous étonnons que l'art les lui accorde. Même en ces genres secondaires, la sculpture a un grand rôle à remplir, si elle veut ne fournir à l'industrie que des modèles d'un goût constamment élevé et pur. C'est ce qu'ont très-bien compris quelques artistes dont il nous reste à parler. M. de Triqueti, auteur d'un vase en bronze décoré de bas-reliefs d'ivoire, a dépensé dans ce travail un talent de premier ordre. Les bas-reliefs représentent les songes de la jeunesse et de l'âge mûr, allégorie poétiquement et grandement conçue, traduite en un style sobre auquel une exécution tranquille laisse toute sa valeur. Le vase en argent repoussé de M. Vechte témoigne d'un talent plus personnel. Peut-être la composition, empruntée au *Paradis perdu* de Milton, offre-t-elle un poëme trop compliqué, surchargé d'incidents, et peu facile à comprendre. Mais l'art du sculpteur y a prodigué de charmants détails ; bien que le dessin des figures ne résiste pas toujours à un examen minutieux, telle de ces figures, par exemple le génie ailé qui tient la lyre, ferait honneur à plus d'un statuaire. La profusion des personnages, la combinaison savante des groupes forment un ensemble riche, harmonieux, puissant. M. Dufresne a aussi exposé deux vases, en argent repoussé, d'un bon style. En voyant ces œuvres vraiment belles, empreintes d'un caractère incontestable d'originalité et de grandeur, on applaudit à l'union de l'art et de l'industrie, parce que l'industrie s'y montre soumise à une supériorité légitime. Qu'il emploie le bois, l'argent, la cire, la terre cuite, le marbre ou le bronze, qu'il travaille pour les orfévres, les ébénistes, pour les hommes de goût, ou pour les souverains et les nations, l'art est l'art : il peut déroger quelquefois, il lui est défendu d'abdiquer.

LÉON LAGRANGE.

LA GRAVURE ET LA LITHOGRAPHIE

A L'EXPOSITION DE 1861

De tous les artistes lésés dans leurs droits et dans leur dignité par l'appropriation provisoire et mal étudiée du palais de l'Industrie, il n'en est pas qui aient eu plus justement à se plaindre que les graveurs et les lithographes. Les burins, les eaux-fortes, les bois sont disposés banalement le long de corridors de dégagement; les cadres sont accrochés perpendiculairement; la lumière, en les frappant directement, miroite sur la glace qui protége les épreuves, ou, en pénétrant abondamment chaque taille, détruit, dévore toute l'harmonie de la demi-teinte.

Il y a dans cet emménagement de complaisance une sorte de mépris pour l'art, dont l'administration n'a certainement point eu conscience, puisqu'elle n'a fait que continuer les errements du passé, mais contre le retour duquel nous croyons devoir protester vivement. Le burin est un art essentiellement national. Des élégantes arabesques d'Étienne Delaulne aux siéges de Callot, des portraits éclatants des Édelinck aux scènes galantes des Cochin, de la *Vierge* de Desnoyers à l'*Hémicycle* de M. Henriquel Dupont, c'est une suite non interrompue de pièces austères ou charmantes qui nous traduisent Poussin ou Watteau, les batailles d'Alexandre ou les crayons de M. Ingres, avec une science et une souplesse qui ne se sont jamais démenties. Aujourd'hui encore notre école de gravure proteste contre la froideur des Allemands et l'habileté pratique des Anglais, par le respect de la forme, le choix des travaux et la coloration discrète. Mais au moment où la photographie porte, et nous nous en félicitons, une atteinte terrible aux reproductions à bas prix, on ne doit en montrer que plus de respect pour les maîtres qui s'astreignent à la longue et pénible étude de l'art de la gravure, et nous ne pensons pas que ce soit les encourager à se manifester en public que de leur offrir une galerie accessoire, lorsque l'on réserve, à côté, des salons tout entiers pour l'exhi-

bition des produits purement industriels de nos colonies. La foule n'est que trop habituée à ne considérer la gravure que comme l'ornement des murs qui ne sont point assez riches pour se couvrir de peintures; il faut lui dire ce que cet ornement à bon marché mérite de considération; il faut encore lui dire que les eaux-fortes ne sont point seulement les délices de collectionneurs entachés d'un innocent ridicule, que les lithographies ne sont point toutes destinées aux ballots de l'exportation; et le seul moyen de relever à ses yeux ces manifestations plus familières que la peinture, mais aussi respectables, serait assurément de les disposer à l'avenir plus convenablement dans des salons spéciaux.

Dans un moment où l'école de la peinture nouvelle, affolée d'indépendance, tente d'ouvrir les voies les plus diverses, il serait naturel que l'établissement officiel de la Chalchographie cherchât à réagir par des enseignements élevés. De belles toiles, telles que le Bellini, acheté l'an dernier, les Mantegna et vingt autres encore, attendent, et c'est le *Jupiter et Antiope*, du Corrège, déjà vingt fois reproduit, que l'on confie à M. Achille Lefèvre. M. Achille Lefèvre a rendu, avec un incontestable talent, l'harmonie ambrée du tableau qui baigne les contours; le raccourci de la jambe de la nymphe est merveilleusement modelé, et il a esquivé avec une hardiesse rare l'indécision du dessin trop souvent choquante dans cette composition célèbre. Nous ignorons si le tableau de Luini, *Salomé, fille d'Hérodiade, recevant la tête de saint Jean-Baptiste*, avait déjà été gravé, mais le burin de M. Bertinot (grand prix de Rome en 1850) ne rend point l'énergie nerveuse que la peinture originale dissimule sous une feinte douceur. La main qui tient la tête sanglante n'est point assez modelée, ni surtout celle de Salomé, qui soutient le plat. M. Alphonse Leroy, qui continue avec un courage héroïque la *Collection, en fac-simile, des dessins originaux des grands maîtres*, a exposé *la Calomnie*, d'après un dessin de Raphaël, une *Femme debout*, étude de Rubens pour son *Jardin d'amour*, une *Tête de nègre*, d'après un croquis de Paul Véronèse, qui font partie de la collection du Louvre, et *Deux enfants qui s'embrassent*, de Luini, l'un des joyaux de la collection de M. His de La Salle. Enfin M. Daubigny, mécontent, dit-on, de son *Buisson* d'après Ruysdael, a fait mordre une grande eau-forte d'après le *Coup de soleil*. En louant d'incontestables qualités d'énergie, nous reprocherons à cette planche un ciel trop lourd, des hachures qui étouffent la lumière, des nuages qui s'élèvent nets et opaques, comme si un gigantesque incendie dévorait une ville derrière le mamelon de la droite. On le voit, la Chalchographie se hâte lentement, et le temps semble encore bien éloigné où, sortant des salles consacrées, parmi l'Europe entière, par des milliers de repro-

ductions, elle entrera dans les salles de la peinture française, où l'attendent David, Gros, Prudhon, Géricault, en un mot les gloires nationales du commencement de ce siècle.

Mais puisque le Louvre est un temple qui ne s'ouvre que pour les morts illustres, pourquoi les éditeurs modernes n'entrent-ils pas à Versailles, au Luxembourg, ou dans les galeries contemporaines? A côté de *la Cinquantaine*, par M. Paul Girardet, qui rend avec une incroyable fidélité les transparences, les lumières tapotées et aussi les expressions vivantes de la spirituelle peinture de M. Knauss; à côté du *Mur de Salomon*, d'après M. Bida, terminé au burin, par M. Pollet, avec la plus étourdissante habileté, sur une eau-forte solidement préparée par M. Masson, de la grandeur même du dessin original, nous cherchons vainement, cette année, quelqu'un des tableaux de M. Ingres ou de Scheffer, de Paul Delaroche ou de Decamps. Si M. John Ballin a mêlé à l'aqua-tinte un système de tailles ondulées et interrompues pour les fines compositions de M. Brion, pourquoi ne trouvons-nous, d'après M. Eugène Delacroix, qu'une gravure et qu'une lithographie? Encore, M. Sirouy a-t-il rendu toute la fougue de ce *Sardanapale*, une des meilleures toiles et des moins connues du maître? N'est-ce point à nos grands éditeurs à encourager l'artiste qui osera se mesurer avec la nacre de ces chairs palpitantes, l'éclat de ces draperies blanches, le ruissellement de ces vases, de ces perles, de ces armes bizarres? Qu'on n'argue pas de la fantaisie de la touche. Rubens et Jordaens ont donné naissance à une pléiade de graveurs qui se sont mesurés, corps à corps, avec tous les chatoiements de la lumière, toutes les fantaisies du pinceau, toutes les indications sommaires de la forme. C'est ce dont M. Charles Geoffroy ne s'est peut-être point assez souvenu : la couleur de sa *Médée* est belle, mais les expressions sont affadies, et les chairs traitées froidement. Peut-être l'eau-forte, quoique en général (et je le dis surtout pour la Chalchographie) elle soit peu propre à rendre, avec le soin nécessaire, les toiles importantes, traduirait-elle avec plus d'accent la fierté de la peinture de M. Eugène Delacroix. L'eau-forte de M. Charles d'Henriet, d'après *la Barque du Dante*, est une bonne tentative; mais M. d'Henriet se préoccupe de l'effet jusqu'à oublier le dessin.

Si la gravure au burin semble en ce moment témoigner d'un certain engourdissement, l'eau-forte au contraire, cette sœur cadette de la peinture, suit cette année la jeune animation de son aînée. Tout le monde lui sourit. Les amateurs, découragés par le haut prix des belles pièces anciennes, rebutés par de vaines recherches dans les cartons mille fois visités des marchands, entr'ouvrent enfin la porte de leur cabinet austère aux contemporains; on assure même qu'une société d'aqua-fortistes va se

L'AUDIENCE

fonder à l'instar de celle de Londres, et qu'un éditeur spécial concentrera tous les produits capricieux de la pointe de nos peintres. M. Charles Méryon, qui sait donner un charme si profond, une physionomie si poétique à ses vues de Paris, n'ayant rien envoyé au Salon de cette année, ni M. Bracquemond, qui imprime aussi à ses œuvres une vive personnalité, c'est un jeune peintre, M. Alphonse Legros, qui a donné l'échantillon le plus libre et le plus original. *Les Chantres espagnols*, assis, à la lueur vacillante des cierges, dans les stalles de bois d'une pauvre église, ont un caractère qui rappelle de loin Goya. Mais il ne faut point que la liberté de la pointe dégénère en dévergondage, non plus que la hardiesse de la morsure en brutalité, et M. Legros, dans la pièce qu'il a exposée, s'est arrêté tout juste sur la limite extrême.

Nous regrettons de ne rencontrer cette année ni M. Seymour-Haden, ni son beau-frère M. Whystler, qui, de Londres, envoient imprimer à Paris, chez M. Delâtre, leurs piquants paysages, d'une saveur toute nationale[1]. Un seul Anglais, M. Edwins Edwards, a exposé une robuste étude, *Sous les Marronniers de Burgate*. Mais lorsqu'on s'est soustrait au charme du premier aspect, on observe que le détail des hachures est trop précisé et que les plans se succèdent sans liaison de ton.

Nos lecteurs ont plus d'une fois apprécié l'exquise fidélité de M. Jules Jacquemart dans ses reproductions d'objets d'art. Nous ne voulons donc citer ici son nom que pour constater le succès qu'il a obtenu, et nous nous réservons de parler plus à loisir des *Porcelaines de Chine et du Japon* dont il a orné le livre de M. Albert Jacquemart, son père et notre collaborateur. A côté de la *Bergerie* de M. Charles Jacques, qui a développé sur un espace trop grand selon nous toutes les ressources d'une habileté consommée, M. Jules de Goncourt a égratigné une planche d'après une aquarelle de Gavarni, *Thomas Vireloque*, avec la pointe la plus capricieuse et la plus pétillante. M. Gaucherel donne à l'architecture-gravure autant de caractère que M. Jacquemart aux objets de pure curiosité, aux fleurs ou aux reliures anciennes, et M. Lehnert consacre à reproduire les animaux primés, dans les concours, autant de talent que les Hollandais les plus amoureux de la nature.

Enfin M. Carey, en s'attaquant à M. Meissonier, a su garder la juste mesure entre le respect du maître et la liberté de l'interprétation. Nos lecteurs en peuvent juger aujourd'hui, puisque nous leur mettons la

1. Notons au passage que la Chalchographie devrait bien les imiter. Les imprimeurs ne savent qu'imprimer les burins, ce qui est tout différent, et les eaux-fortes de M. Daubigny, par exemple, sont déplorablement tirées.

pièce du procès sous les yeux, et, sans insister davantage, nous constaterons seulement combien *le Liseur*, par exemple, de M. Gervais était loin de rendre à ce point le feutre du chapeau, les rondeurs des plis de drap, ou l'intelligence de la physionomie. M. Carey est un élève distingué de Tony Johannot et de M. Monvoisin.

Les visiteurs retrouvaient à ce Salon les meilleurs collaborateurs de la *Gazette*, ou des artistes dont nous avons signalé à plusieurs reprises les productions : M. Léopold Flameng et son *Saint Sébastien*, M. Constantin avec des paysages qui semblent tracés à la plume de corbeau, M. Girard et *les Deux Pigeons*, M. Mancèau avec la *Comédie italienne* de M. Maurice Sand, M. Normand avec l'*Apollon et Marsyas*, M. Regnault dont nous publierons un remarquable portrait de M. Meissonier, M. de Rochebrune qui collabore en Vendée, avec M. Benjamin Fillion, à une publication éminemment nationale; M. Rosotte et l'admirable composition d'*Acis et Galatée* du Poussin, que M. His de La Salle avait bien voulu nous confier; M. Francis de Saint-Étienne, dont les paysages rappellent, par la fantaisie des feuillés, les grignotis de l'abbé de Saint-Non. Nos lecteurs n'ont donc qu'à feuilleter la collection de la *Gazette* pour retrouver toutes les œuvres diversement louables que nous leur rappelons.

Ils y trouveront encore un bois que M. Français avait dessiné et que M. Ernest Boetzel avait gravé, en fac-simile, avec le plus rare talent, *le Vieil Horace défendant son fils*. Dans ce temps de production rapide, il est peu commun de rencontrer un soin semblable. Les publications à bon marché ont jeté sur la place des monceaux de produits frelatés. Les dessinateurs, qui n'avaient plus le temps de dessiner, ont livré des bois que les graveurs, n'ayant plus le temps de graver, ont interprétés à leur guise. Il y a maintenant des recettes connues pour traduire certains frottis de crayon, certains lavis d'encre de Chine; le dessinateur croque à la hâte par-dessus des fonds préparés à l'effet, le graveur invente à son tour des procédés rapides, et de tout ce mélange naît la plus déplorable confusion. Quoi qu'on en puisse dire, les vrais bois sont ceux des Italiens, des Allemands, des Français du XV^e^ et du XVI^e^ siècle. Le bois ne doit pas, ne peut point lutter avec le métal; il ne porte son effet qu'à la condition d'être simple, d'accuser franchement le contour, de réserver de larges lumières, de préciser l'ombre par une vive indication et de supprimer les demi-teintes. C'est pour s'être pénétré des maîtres de la Renaissance que M. Gigoux a laissé, dans son *Gil Blas de Santillane*, un des plus charmants spécimens de la typographie française. C'est pour avoir voulu plaire au public, en cherchant à rendre les tons relatifs, que les publications illustrées ont perverti le goût, et que les dessinateurs modernes ne savent,

à de rares exceptions près, que livrer des bois coûteux et toujours imparfaits. Cette critique serait facile à prouver par les planches du *Dante* de M. Gustave Doré, qui garnissent presque tous les cadres de l'exposition. Quoi qu'en puisse dire le jeune maître lui-même, les meilleurs graveurs sont encore ceux qui ont le plus respectueusement suivi les indications de sa plume ou de son crayon; et, si nous avions des bons points à donner, ce serait à ceux qui conduisent leur outil « comme des enfants de six ans » que nous les distribuerions. Rendons cependant justice à M. Sargent pour sa *Boucherie turque*, et à M. Pannemaker pour les tons noirs qu'il sait obtenir sans opacité, et les blancs enlevés nettement.

A côté de la gravure sur bois qui se perd par l'abus de l'outil, la lithographie se meurt aussi par l'oubli des grands principes qui doivent présider à toute œuvre d'art. Les peintres seuls pourraient lui rendre la vie; mais qui oserait aujourd'hui lutter contre des artistes qui savent toutes les roueries du *grené fin*, et qui passent des semaines à *rentrer un ciel?* Cependant, si les beaux jours de Bonington, de Decamps ou de M. Delacroix sont loin, M. Karl Bodmer, qui est aussi un paysagiste habile, a voulu montrer que la lithographie n'était point seulement un art de patience. Il a librement crayonné, sur une pierre de plus de soixante centimètres de hauteur, un *Combat de cerfs dans la forêt de Fontainebleau*. Le livret prétend que c'est d'après un de ses tableaux; j'aime mieux croire que c'est d'après la nature. La nature seule, consultée directement, pouvait lui donner la rugosité de ce tronc de chêne, l'obscurité humide de ce fourré d'où un troupeau de biches assiste impassible au duel acharné, le gracieux enlacement de ces ronces, et tout le soleil qui petille sur les feuilles. Est-ce dans l'atelier de mademoiselle Rosa Bonheur que mademoiselle Delphine Keller a appris à manier aussi cavalièrement le crayon? Une *Chevrette*, un *Broquart*, un *Mouton métis*, sont d'une coloration charmante; les hachures qui s'emmêlent à l'aventure sur les fonds font valoir à merveille la laine huileuse, les yeux qui brillent ou le museau qui luit. M. Célestin Nanteuil est encore un des derniers peintres-lithographes; ses études d'après le *Saint Barthélemé* de Ribeira et le *Baiser de Judas* de Van Dyck, au musée de Madrid, offrent ces noirs veloutés et caressants dont il a le secret.

M. Rodolphe Bresdin n'est ni un peintre, ni, à proprement parler, un lithographe. Il a une nature vraiment d'artiste, et, n'ayant jamais étudié d'après la tradition, il produit des œuvres aussi étranges par la conception que par le rendu. C'est un inexprimable fouillis qui témoigne d'une imagination inquiète, d'une naïveté qui désarme la critique, et d'une sûreté d'exécution qui, en cousant, pour ainsi dire, les

uns aux autres des morceaux précieux mais dissemblables, amène à un résultat sans unité, mais fécond en surprises [1].

Au moment de terminer cette rapide revue, nous ne craignons point d'être l'écho de la surprise universelle qui a accueilli la distribution des récompenses. Que la plus haute des distinctions, la croix d'honneur, soit échue à M. Émile Lassale, nous n'avons qu'à constater le fait; elle suit d'ordinaire la reproduction des peintures officielles. Mais il est un artiste modeste et travailleur qui partage avec M. Mouilleron, et avec des mérites différents, l'honneur d'avoir reproduit quelques-unes des belles pages de l'art contemporain. Le jury n'a point su discerner tout l'art sérieux qui se cache sous l'apparente simplicité de M. Eugène Le Roux; il n'a point su que, lorsque M. Le Roux pourrait trouver des succès lucratifs dans les reproductions hâtives, il se dévoue, avec une rare persistance, aux talents qui parlent à son âme, et que son œuvre d'après Decamps traduit le maître avec une inspiration toujours soutenue. Le jury n'a regardé ni l'anatomie du *Samson rompant ses liens*, ni les terrasses qui soutiennent l'autel dans la flamme duquel s'élance *l'Ange annonçant à Manoé et à sa femme la naissance de Samson*; et le nom de M. Eugène Le Roux n'a pas été mentionné... même parmi les *accessit*.

De semblables erreurs seraient-elles commises si le jury d'admission, après s'être montré plus sévère pour une foule d'exposants, que je ne veux pas contrister, avait exigé un placement favorable dans un salon réservé? Nous ne le pensons pas. Les œuvres, mieux exposées, auraient été regardées avec plus de soin. Tout y gagnerait : les artistes, qui se livreraient à des travaux plus importants; le public, qui apprendrait à y voir autre chose que des couvertures de romances. Les véritables maîtres de la lithographie depuis 1830, MM. Gavarni, Daumier, n'ont jamais exposé; Raffet et M. Gigoux n'ont envoyé qu'une seule fois, le premier quelques pages du siége d'Anvers, le second des portraits. Il faut donc rehausser cet art essentiellement français, et qui a produit de si délicates improvisations. Mais, hélas! comment la réhabiliter aux yeux d'une génération qui, « grâce à cette nouveauté, » disait le vaudeville, a vu

... Des villes assiégées
Sur les foulards les plus beaux,
Et des batailles rangées
Sur des schalls de mérinos!

1. M. Rodolphe Bresdin a jadis fourni à M. Champfleury le prétexte de la charmante étude intitulée *Chien Caillou*, et plus récemment à M. Étienne Maurice quelques pages très-intéressantes, en tête d'un volume, *Ceci n'est pas un livre*.

Mais il ne suffit plus d'encourager ceux qui luttent pour le but suprême de l'idéal, par les moyens consacrés par la tradition, il faut encore soutenir ceux qui essayent d'asservir aux progrès de l'humanité les forces inconscientes de la nature. Le jury de l'Exposition des beaux-arts l'a compris cette année, et a entr'ouvert le sanctuaire à une des applications les plus intéressantes de la photographie, je veux dire à la *gravure héliographique*. Il est vrai que c'était un élève de Paul Delaroche et de M. Ingres, aussi familier avec le pinceau qu'avec le burin, avec la cornue du chimiste qu'avec l'objectif du photographe, M. Charles Nègre, qui frappait discrètement à la porte. Sans préjuger de l'avenir, nous pouvons constater que les détails de sa *Porte royale de la Cathédrale de Chartres* sont merveilleusement fidèles, que l'effet est doux sans monotonie, ferme sans opacité, et M. Charles Nègre nous a affirmé que le soleil seul avait gravé cet acier d'une dimension énorme et qui peut tirer deux mille exemplaires. Peut-être y a-t-il là, au moins pour la reproduction des monuments qui n'exigent qu'une traduction intelligente et fidèle, toute une révolution. Elle ne saurait atteindre cependant ceux qui tendent vers l'art absolu, et Nicolas Poussin s'adresserait encore aujourd'hui à Jean Pesnes ou à Claudine Stella.

PHILIPPE BURTY.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LE PALAIS JAPONAIS, A DRESDE

Dresde, 14 juillet 1861.

Je doute qu'il existe en Europe une réunion de porcelaines de Chine aussi nombreuse que celle du *Palais japonais* de Dresde. Le catalogue remplit cinq gros volumes in-folio, et ne compte pas moins de 60,000 numéros dont 55,000 au moins s'appliquent à des objets de céramique de l'extrême Orient.

Toutefois, malgré ce chiffre, on ne peut pas se former à Dresde une idée générale, non-seulement du degré d'avancement où les Chinois ont poussé l'industrie ayant trait à ce que l'on appelle en France *la curiosité*, mais encore de l'ingéniosité, du goût qu'ils ont apporté dans toutes les branches de la céramique, de la délicatesse merveilleuse de leurs procédés de fabrication. Sous ce rapport, le musée de Sèvres, le musée ethnographique du Louvre, le musée chinois de La Haye offrent un intérêt supérieur, parce qu'ils comprennent une quantité d'objets bien plus variés. Ainsi, en dehors de la porcelaine, Dresde ne contient ni bronzes, ni émaux champlevés ou peints, ni laques, ni pierres dures, ni cristaux de roche, ni ivoires, ni bois, dont l'étude jette un si grand jour sur la fertilité d'inventions de l'industrie chinoise. Si l'on circonscrit ses recherches à la céramique, on n'y rencontrera pas de boccaros, on n'y trouvera aucune de ces pièces en gros bleu flambé, en rouge haricot, en rouge vermillon, en blanc lacté à reflets opalins, en gris truité, en vert céladon de toutes nuances, aucun de ces vases d'un tout petit volume en porcelaine émaillée rose vif, rose pâle, jaune maïs, bleu céleste, bleu de Chine, qui sont le mérite et l'attrait des collections Poinsot, Barbet de Jouy, Malinet, d'Aigremont, et que madame la duchesse de Montebello avait réunis en si grande quantité. Il semble que ce soit dans les objets d'un tout petit volume que le goût chinois ait pris plaisir à déployer toutes ses ressources, soit comme pureté de formes, soit comme richesse d'ornementation. A Dresde, ces délicieux produits brillent par leur absence. Mais si l'on veut étudier les pièces d'une dimension relativement grande, les pièces de décoration, c'est à Dresde qu'il faut aller. En circonscrivant ses recherches dans le sens que j'indique, on sera surpris que l'on ait pu rassembler une pareille quantité de produits. Quand on y rencontre une pièce rare, ce n'est pas par unité qu'on la trouve, mais par centaines et quelquefois par milliers.

La collection est rangée dans dix-huit salles au rez-de-chaussée du Palais japonais. Ces salles, qui font le tour de l'édifice, sont, je le crains, les anciennes cuisines ou les anciennes offices du palais, situé à l'extrémité occidentale de Dresde, sur la rive droite de l'Elbe. Construit de 1715 à 1730 par Auguste le Fort sous la dénomination qu'il porte encore, l'édifice offre la forme d'un parallélogramme flanqué de quatre ailes et de

deux pavillons centraux. Le toit vert, dont la saillie est relevée en forme de chapeau chinois, le fait facilement reconnaître entre les monuments de Dresde. Auguste le Fort, grand amateur de curiosités, avait, paraît-il, un goût prononcé pour les porcelaines chinoises; il les faisait venir de Hollande par centaines de caisses, et prenait plaisir, dit-on, à en orner lui-même les murs de ce palais. Je doute que la collection ait été beaucoup augmentée depuis lui. Sur le listel du pavillon d'entrée on a gravé cette inscription, à laquelle il ne faut pas prêter une trop aveugle confiance : *Museum usui publico patens*. Comme c'est le conservateur lui-même qui veut bien servir de guide aux curieux, et comme il a ses occupations particulières, le public en trouve parfois les portes parfaitement closes. Mais lorsqu'elles sont ouvertes, les explications qu'il fournit sont si claires, si précises, elles font preuve d'une science si solide et si exercée, que l'on n'a rien à regretter.

On sait bien peu de chose en Europe sur l'histoire de la porcelaine chinoise, et il ne semble pas que l'on soit beaucoup plus avancé en Chine. Les deux seuls ouvrages que nous possédions sur ce sujet sont : le mémoire du père Dentrecolles, reproduit dans l'*Encyclopédie* de Diderot, et la traduction du livre chinois intitulé : *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise*, par M. Stanislas Julien. Ce qui ressort de plus clair de la lecture de ces deux ouvrages, c'est que de tout temps on s'est livré avec une grande ardeur, dans toute l'étendue de l'Empire du Milieu, à la fabrication de la porcelaine. Mais ce que ne disent pas ces deux auteurs, c'est que, de tout temps aussi, l'habileté de la contrefaçon a été un des caractères essentiels du génie chinois; c'est que ce génie d'imitation a dû s'exercer sur la fabrication de la porcelaine comme sur tout le reste; c'est qu'enfin il est fort probable que nous nous extasions souvent sur l'antiquité de certaines pièces frappées d'une marque connue pour être celle d'une fabrique du VIII^e^ ou du IX^e^ siècle, tandis que ces pièces, œuvre de quelque faussaire de talent, n'ont peut-être pas cent ans d'existence. On ne saurait trop le répéter, les marques de la porcelaine chinoise, pas plus que les signatures des tableaux, ne sont une preuve irrécusable d'authenticité.

A ce sujet, j'ai été témoin d'un fait qui a singulièrement affermi mon scepticisme à l'égard des marques de fabrique. A une des plus belles ventes d'il y a quelques années, une jeune femme, donnant le bras à un savant dont la modestie n'est pas précisément l'apanage, examinait avec intérêt une potiche dont le galbe était aussi pur que la couleur était harmonieuse et riche. Son guide releva ses lunettes, souleva le vase, en examina le fond, et, après avoir déchiffré la marque dont il était frappé, raconta à la jolie visiteuse qu'il avait été exécuté sous la dynastie des Youen, de 1260 à 1368, et ne pouvait avoir, par conséquent, moins de cinq siècles d'existence. Le galant sinologue comptait sans les contrefaçons. Quelques années auparavant, l'amateur dont on faisait la vente, causant avec un négociant anglais de Shang-Haï du degré de perfection auquel atteint la contrefaçon chinoise, l'avait prié de lui en rapporter un spécimen. J'avais l'honneur d'être présent à l'entretien. C'est ce spécimen qui avait servi de prétexte à ce déploiement d'érudition. Mais en regardant à l'intérieur, sur l'étranglement du col du vase, on eût trouvé la marque du fabricant moderne, son nom, son adresse, la date de 1855, et, je crois bien, le nom du négociant anglais qui l'avait commandé.

Les Chinois en savent peut-être encore moins que nous sur cet objet. Si ce que disent les voyageurs revenant de ces lointaines contrées est exact, les nombreux amateurs du pays même paraissent ignorer ce que c'est que la contrefaçon, et ne font aucune différence entre les pièces imitées et les pièces originales.

De tout ceci il résulte que le goût et l'habitude sont, dans ces délicates matières, des moyens d'information au moins aussi précis que la sinologie, et que l'on n'arrivera à fixer des données certaines qu'en étudiant la forme, la couleur et l'ornementation de chaque pièce, sans tenir compte des marques de fabrique, et qu'en les comparant avec les pièces similaires connues. Il faut appliquer à la chinoiserie les procédés pratiques de la psychologie et de la médecine, et faire de la chinoiserie expérimentale. Autrement, les marques de fabrique sont encore destinées à jouer de bien singuliers tours à tous les académiciens du monde, savants ou non.

Les deux premières salles sont remplies par d'immenses quantités de ces pièces dont la décoration fond blanc à dessins bleus prenait, au siècle dernier, le nom de *porcelaine à broderie*. C'est la production céramique chinoise la plus commune, et celle qui a été le plus imitée. En Hollande les fabriques de Delft, en France celles de Rouen, ont évidemment pris pour modèle l'ornementation de cette porcelaine.

La salle suivante ne contient que des pièces monochromes bleu ardoise. Ces produits sont peut-être plus communs encore que ceux de la porcelaine à broderie. Assiettes, plats, tasses, soucoupes, théières, saladiers, pots, potiches, cornets, amphores, pots-pourris, brûle-parfums, jeux complets de cinq, de sept et même de onze pièces, on a réuni là toutes les variétés de meubles à l'usage des Chinois. Puis viennent deux salles uniquement consacrées à ce que nous appelons porcelaine du Japon, c'est-à-dire à ces porcelaines de toutes formes et de toutes grandeurs, dont la décoration invariable consiste en un fond blanc sur lequel se détachent des fleurs à larges pétales bleus ou rouges relevés de rehauts d'or. La peinture de ces pièces n'est jamais fine, mais elle est toujours singulièrement éclatante et harmonieuse. Quand on les examine attentivement, on remarque une chose, c'est que l'émail blanc servant de fond est presque toujours fendillé, tandis que les couleurs de l'ornementation offrent une surface parfaitement unie. En voici, m'a-t-on assuré, la cause : le Japon fabrique relativement peu de porcelaines, et la grande quantité qui s'y débite est importée de Chine; elles entrent complétement blanches dans les ports du Japon, d'où elles sont dirigées sur les villes de l'intérieur pour y recevoir leur décoration. Il arrive alors que, présentées une seconde fois au four pour que les couleurs japonaises puissent se vitrifier, la chaleur de la seconde cuisson fait craqueler l'engobe chinoise, tandis qu'elle est juste suffisante pour polir et faire adhérer l'engobe japonaise. Il y a une autre espèce de porcelaines japonaises, plus communes, sur lesquelles les couleurs sont plus grossièrement posées et cuites à un feu d'une température relativement inférieure. Sur celles-là l'engobe blanche reste parfaitement unie. Ce sont ces dernières pièces qui nous passent journellement sous les yeux.

En continuant ma visite, j'ai aperçu de grands pots en bleu violacé flambé, c'est-à-dire dont la couleur offre les stries et les vives ondulations d'une flambe de feu de sarment, et des vases d'une dimension plus petite et de formes assez pures, ayant reçu deux couvertes, la première blanche, la seconde café au lait. En posant la seconde couverte, on a réservé certaines parties de la couverte blanche, et dessiné ainsi en blanc des arabesques qui s'accusent légèrement en creux sur le profil du vase.

Toute une salle est consacrée aux pièces en bleu soufflé et doré. Il y a là plusieurs douzaines de services (un service se compose habituellement de douze douzaines, 144 assiettes) de cette porcelaine dont j'ai vu vendre une seule soucoupe cinquante et soixante francs. Le père Dentrecolles nous apprend, dans les lignes suivantes, de quelle façon s'obtient le bleu soufflé : « On a du bleu tout préparé; on prend un tuyau dont

« une des ouvertures est couverte d'une gaze fort serrée ; on applique doucement le « bas du tuyau sur la couleur dont la gaze se charge ; après quoi on souffle dans le « tuyau contre la porcelaine, qui se trouve ensuite toute chargée de petits points bleus. « On souffle le rouge de même que le bleu sur la porcelaine, mais il est plus difficile « d'y réussir. Les dessins d'or que l'on trouve sur ces porcelaines sont appliqués au « pinceau. »

Dans une autre salle sont rangés les spécimens de trois genres de fabrication très-distincts, et que l'on rencontre assez rarement en France. Ce sont :

1° Des pièces en bleu lapis, dont certaines parties réservées en blanc sont peintes comme les pièces dites de la famille verte ;

2° Des collections entières de vases de toute espèce en porcelaine café au lait et café au lait craquelé ;

3° Des potiches, théières, assiettes, tasses en porcelaine café au lait comme la précédente, où courent des arabesques de feuillage d'un vert vif et harmonieux. Les formes sont en général très-élégantes et assez pures. Le conservateur, qui voulait bien me guider, m'a affirmé que cette porcelaine était de fabrication cochinchinoise, et, pour me le prouver, m'a montré une marque estampillée sous une de ces pièces. Je ne connais pas le cochinchinois, et j'attends, pour partager l'avis du conservateur, une preuve plus convaincante qu'une marque que tout le monde peut imiter.

Au milieu de cette quantité d'objets, j'en ai remarqué dix qui m'ont paru appartenir à une fabrication assez curieuse pour devoir être notée. Ce sont cinq tasses à thé et cinq soucoupes fond blanc à dessins d'oiseaux. Cela n'a rien que d'ordinaire ; mais ce qui ne l'est pas, c'est que la bordure des tasses et des soucoupes a été découpée et fenestrée comme une truelle à poisson avant l'immersion dans la couverte. Puis, au moment de l'immersion, loin de dégager les découpures de la glaçure qui les a obstruées, on les en a au contraire remplies, en sorte qu'elles sont couvertes comme d'un talc extrêmement léger et transparent qui laisse voir la finesse du travail en même temps qu'il empêche le liquide, que ces tasses sont destinées à contenir, de s'échapper par les mille déchiquetures de la pâte. C'est le seul exemple que je connaisse de cette fabrication. La soucoupe d'une de ces tasses est, en outre, incrustée d'émaux imitant les rubis et les saphirs, ce qui produit un effet plus bizarre que beau.

Enfin, dans la dernière salle de la porcelaine chinoise, l'on a placé sous une vitrine, dans l'endroit le plus apparent, le phénix de toutes ces raretés. Ce sont six assiettes d'une pâte extrêmement fine, recouvertes d'une glaçure blanche non moins délicate et portant peintes au naturel les armes de Charles-Quint : la double aigle couronnée, tenant dans ses serres les colonnes d'Hercule où s'enroulent les doubles C, initiale de *Carolus*. Je doute qu'il existe d'autres porcelaines remontant au seizième siècle, dont l'authenticité soit aussi irrécusable que celle de ces pièces. On sait que les premiers spécimens de la porcelaine chinoise furent importés par les navigateurs portugais vers 1506. Or, comme Charles-Quint fut élu empereur d'Allemagne en 1519, comme ces six assiettes furent prises à Inspruck en 1552, lorsque l'électeur de Saxe, Maurice, força l'empereur à quitter précipitamment cette ville, il est certain qu'elles furent commandées et exécutées en Chine entre 1519 et 1522. Elles ont donc pour le moins trois cent dix ans d'existence bien constatée. Je souhaite une pareille antiquité à toutes les porcelaines que les amateurs possèdent dans leurs collections.

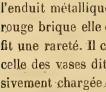
Il est tout simple qu'à Dresde la salle consacrée aux porcelaines de Saxe soit intéressante. On y a réuni les échantillons de tous les essais tentés au commencement du

XVIII^e^ siècle par Jean-Frédéric Böttcher pour arriver à ces élégants produits qui figurent aujourd'hui dans les collections de tout homme de goût. L'on peut y suivre d'une façon aussi complète que détaillée toutes les phases de cette fabrication. Je n'ai pas à en retracer l'histoire. M. Labarte s'est chargé de ce soin dans l'introduction du catalogue Debruge-Duménil, et l'a fait de manière à rendre inutile toute tentative nouvelle. J'y renvoie ceux qui s'intéressent à ces détails, et je me borne à décrire ce que j'ai vu.

« C'est en 1704, dit M. Labarte, que Böttcher obtint une poterie rouge, dense, so-
« lide, très-dure, qui avait par cela même quelques-unes des qualités de la porcelaine,
« mais ne possédait pas la plus essentielle : la translucidité. Cette poterie n'était autre
« chose qu'une espèce de grès cérame. » Elle ressemble beaucoup au boccaro. Le Palais japonais en offre plusieurs pièces. Ce sont presque toutes des tasses avec leurs soucoupes. Avant d'arriver aux produits en porcelaine blanche, il s'écoula cinq ans pendant lesquels l'esprit industrieux de Böttcher, aidé de la science de Tchirnauss et du sang-froid de Steinbrüch, son beau-frère, s'exerça sur la préparation de cette faïence rouge, et sut lui faire produire des résultats différant essentiellement entre eux, et dont le Palais japonais a conservé des exemplaires. Tantôt la pièce sortant mate du moufle, et n'étant recouverte d'aucune glaçure, d'aucun enduit translucide, était polie à la main après la cuisson; tantôt les objets ayant trop cuit prenaient une teinte ferrugineuse particulièrement agréable à l'électeur, qui les faisait mettre de côté pour son usage personnel. Aucun de ces objets, je le répète, ne porte trace de glaçure. C'est l'enfance de la porcelaine de Saxe.

Puis vient sa jeunesse, qui consiste en pièces trempées d'un léger enduit, mais toujours en terre rougeâtre se rapprochant plus du grès que de la porcelaine. En cuisant, l'enduit métallique de plusieurs de ces pièces pénétra dans la pâte, la décomposa, et de rouge brique elle devint complétement noire. De ce qui était une imperfection Böttcher fit une rareté. Il composa plusieurs services noirs dont la teinte, sinon la forme, rappelle celle des vases dits de Nola, et peut tromper au premier abord. Une tablette est exclusivement chargée de ces pièces noires.

« Enfin, dit M. Labarte, après quelques travaux, Böttcher réussit, en 1709, à obtenir
« une porcelaine blanche et translucide ayant tous les caractères de celle de la Chine.
« Le 6 juin 1710, la fabrique de porcelaine fut installée dans le château de Meissen;
« Böttcher en fut nommé le directeur. Le but des travaux de Böttcher avait été d'obtenir
« une poterie semblable à celle de la Chine : aussi ne jugea-t-on rien de mieux à faire
« dans l'origine que de copier le plus fidèlement possible, soit pour les formes, soit pour
« les couleurs, les belles porcelaines de ce pays. La manufacture de Meissen parvint à



« une imitation si parfaite, qu'il faut un œil très-exercé pour distin-
« guer les porcelaines qui y étaient fabriquées dans le style chinois
« des véritables porcelaines chinoises. Les premières porcelaines
« sont au surplus marquées d'un A et d'un R entrelacés (*Augustus*
« *Rex*). Cette marque a subsisté jusqu'en 1730. On sait qu'après
« cette époque la fabrique de Meissen adopta pour marque les deux
« épées en croix, d'abord encadrées dans un triangle, puis sans encadrement. »

Cependant, même avant la mort d'Auguste Le Fort, la marque A R n'était pas la seule dont fussent frappés les produits de la fabrique de Meissen. Il en existe deux autres appartenant au même établissement.

Une fois la porcelaine blanche trouvée, la fabrique de Meissen ne tarda pas à jouir d'une grande célébrité en Saxe et à l'étranger, et, pour satisfaire aux demandes qui lui

arrivaient de tous côtés, à être forcée d'augmenter le nombre de ses fours et celui de ses ouvriers. Böttcher scinda alors sa fabrication en deux, et, avec l'autorisation de son souverain, fournit des modèles à l'industrie particulière, tout en continuant à travailler spécialement pour la cour de Saxe. Le monogramme A R fut réservé pour les pièces royales, et celles destinées aux particuliers et à la vente furent frappées d'un caducée qui affecte la forme suivante :

Enfin, l'on sait qu'à tous les goûts les plus somptueux Auguste Le Fort joignait un penchant très-prononcé pour le beau sexe. Le roi de Pologne avait le cœur tendre et était aussi faible qu'inconstant avec ses maîtresses. Une femme de la noblesse saxonne, la comtesse de Kösel, précéda, dans les amours du roi, la fameuse comtesse de Kœnigsmarck. Auguste Le Fort fit faire pour elle à Meissen plusieurs services complets dont on retrouve encore des pièces éparses, et dont le Palais japonais possède plusieurs spécimens portant la marque ci-jointe, dont l'explication, au dire des savants saxons, serait à peine possible en latin. On retrouve un poinçon semblable sur certaines pièces de monnaie frappées en Saxe durant la faveur de madame de Kösel, et qui en ont pris le nom : ce sont les *florins de la comtesse*. Ces florins sont avidement recherchés par les numismates allemands.

Parmi les pièces placées dans les deux dernières salles, j'ai remarqué :

De nombreuses figurines en biscuit de Saxe colorié. Dans le nombre, ce groupe d'un homme, lunettes sur le nez, ciseaux en main, portant un tablier et monté sur un banc, c'est le portrait du tailleur du fameux comte de Brühl, le ministre d'Auguste Le Fort. Ce tailleur passe pour avoir souvent mis au service des amours du roi, son maître, une dextérité qu'il ne portait pas, dit-on, dans la confection des hauts-de-chausses. Il existe deux modèles de ce groupe. Le plus petit est le plus rare.

Un service offert à la princesse de Saxe, lors de son mariage avec le dauphin, fils de Louis XV.

Des imitations de Sèvres, — fond bleu, grand feu, — faites à la fabrique de Meissen par ordre de Napoléon Ier. Cet essai ne fut pas heureux et l'on dut y renoncer.

Enfin, dans la dernière salle, quelques pièces assez médiocres de Delft, de Rouen et de Frankenthal; des Wedgwood, et de beaux échantillons de plats hispano-arabes et de majolicas du duché d'Urbin. On a prudemment caché dans un coin une mauvaise imitation moderne des faïences de Bernard Palissy.

Je n'ai pas la prétention d'avoir fait connaître ce que le Palais japonais de Dresde contient de curieux, de beau et d'intéressant. Mon but a été d'en donner une idée générale et d'appeler sur cet établissement l'attention des amateurs et des personnes compétentes. Il y a là une mine d'informations inexplorée, et dont la mise en œuvre ferait certainement faire de rapides progrès à une science à peine née, la céramographie.

C^te L. CLÉMENT DE RIS.

LIVRES D'ART

Les Contes Rémois, *par le comte* Louis de Chevigné, *dessins de* MM. Meissonier *et* Foulquier, *gravés par* M. Lavoignat, *imprimés par* J. Claye. — *Paris,* Michel Lévy frères. 1861.

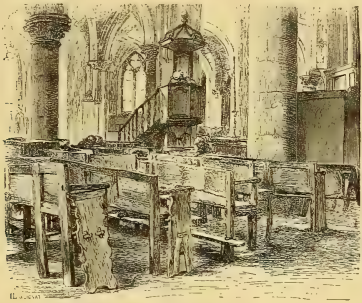
Heureux le livre qui, de nos jours, s'il n'est point un roman brutalement enluminé, franchit le cap de la cinquième édition! La cargaison de celui-ci est de cette marchandise que l'on ne déguste qu'en petit comité; mais M. de Chevigné, en homme de bonne compagnie, ne l'assaisonne que de sel attique, et, en capitaine expérimenté, il avait chargé M. Meissonier de dessiner trente-quatre petits passe-ports, atténuant, plus souvent encore qu'ils ne les commentent, les gaillardises du texte.

Nous n'avons pas mission pour parler des vers de ce joli volume aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts;* disons donc seulement que nous les jugeons dignes de figurer à côté de ceux des maîtres du genre, dans ce casier de la bibliothèque dont le père de famille garde la clef en sa poche. Mais les dessins de M. Meissonier sont de notre domaine, et nous n'éprouvons nul embarras à leur distribuer ici les éloges et la critique.

M. Meissonier a retrouvé dans cette suite les heureuses qualités d'imagination qu'il avait déployées, dans sa jeunesse, en traduisant *la Chaumière indienne.* Ici même, avec un dessin aussi correct, un rendu aussi consciencieux, il a montré une interprétation plus libre. Le texte le gênant moins que la prose descriptive de Bernardin de Saint-Pierre, il a composé les scènes, disposé les acteurs, inventé les intérieurs avec un sentiment plus personnel. Il semble qu'il ne se soit servi des pages du livre que

pour y mettre des sujets de tableaux, et, de fait, nous retrouvons à l'Exposition de cette année, sans presque aucune variante, *le Maréchal ferrant,* qui s'appelle dans le livre *le Bon cousin.*

Cet intérieur de l'église de Poissy, où le *Prédicateur ennemi de la foule* s'endort dans sa chaire, au milieu des rangées muettes des bancs de chêne luisants, ne nous promet-il pas quelque piquante variante à ces coins d'atelier de peintre dont le maître s'est montré si prodigue? Il y a encore un petit atelier de sculpteur, dont la poussière de marbre ou le plâtre de mouleur glace des tons gris les plus doux le pittoresque mobilier.



Un élément nouveau — la femme — semble devoir entrer dans l'œuvre de l'artiste.

Cette petite scène, qui, dans les contes de M. de Chevigné, est intitulée *le Pèlerinage* (et c'est dans l'un des plus lestement écrits), montre avec qu elle simplicité M. Meis-

sonier sait, au besoin, disposer deux figures dans un paysage qui, lui-même, est un petit chef-d'œuvre de naïveté. Ces figures de femmes ne sont pas les seules dans les trente-quatre dessins que nous feuilletons, et, quoique l'on puisse parfois leur reprocher quelque roideur, elles ont le plus souvent des physionomies fines et des tournures accortes.

Le lieu et le temps auxquels se passent ces contes sont aussi fictifs que la fabulation elle-même. C'était une belle occasion pour M. Meissonier d'aborder, au moins dans quelques-uns, les sujets modernes. Son œuvre y eût puisé cette intensité de vie qu'on lui demande vainement. Laissons à Moreau, à Gravelot, à Eisen, aux moindres illustrateurs du XVIII^e^ siècle, les costumes et les meubles d'une société au milieu de laquelle ils vivaient. Un modèle, à quatre francs la séance, ne saura jamais porter l'habit pailleté avec l'impertinence d'un marquis, et les acteurs les plus illustres ne secoueront jamais de leur jabot le tabac d'Espagne avec le geste d'un petit abbé. Ce ne sera pas une des moindres gloires de M. Gavarni d'avoir croqué au passage l'allure réelle des dandies de 1830 à 1840. Chaque époque a sa poésie, et c'est l'honneur des vrais talents que de tenter de la dégager au lieu de l'abstraire dans des résurrections impossibles. Mais M. Meissonier est toujours le roi du petit royaume qu'il a presque inventé, et dont son talent sait reculer les limites idéales jusqu'à faire oublier le point de départ. Qui sait comme lui poser un chapeau-lampion et faire frétiller la queue d'une perruque sur le dos d'une veste de drap à boutons de métal?

Toutes les éditions de ce livre ont été tirées avec le même soin. La cinquième est imprimée sur papier vergé, et si quelque amateur se plaignait d'avoir un tirage un peu gris, qu'il n'en accuse point les clichés, qui sont encore vierges de toute fatigue, mais bien le burin du graveur Lavoignat, qui a souvent plutôt égratigné ces bois délicats

qu'il ne les a entaillés. Plus les dessins étaient d'un faire précieux, plus il était nécessaire de simplifier le travail. Le bois ne doit point viser à imiter les fatigants chefs-d'œuvre de Gratteloup.

PH. B.

HISTOIRE DES FAÏENCES HISPANO-MORESQUES, *par* M. J.-C. Davillier. — 1 *vol. in*-8° *de* 52 *pages.* — *Librairie archéologique de* Didron, — *Paris*, 1861.

Un des points les plus obscurs de l'histoire de la céramique vient de s'éclairer d'un jour nouveau, grâce au travail que M. J.-C. Davillier vient de publier sur ces faïences à reflets métalliques auxquelles l'on est habitué à donner le nom d'hispano-arabes. D'abord l'auteur propose de rectifier cette appellation que l'histoire contredit. Les Arabes, en effet, n'occupèrent l'Espagne que du VIII^e^ au XII^e^ siècle, époque à laquelle les Mores les remplacèrent, et les produits que nous connaissons sont tous postérieurs au XIII^e^ siècle. Arabes ou Mores, les ouvriers céramistes de la péninsule ibérique suivirent les mêmes traditions, et l'erreur n'est pas grande, mais toutefois elle existe, lorsque l'on donne le nom des premiers aux œuvres des seconds.

L'antériorité de la fabrication des poteries à émail opaque appartient, sans conteste, à l'Espagne, si l'on s'en rapporte aux dates que fournit l'histoire. C'est à l'année 1345 qu'appartiennent les carreaux émaillés de l'Alhambra, et c'est de cent années après, environ, que datent les premiers travaux de Luca della Robbia. Bien qu'il ne nous semble pas probable que le sculpteur florentin ait le premier, en Italie, appliqué l'émail sur la terre, nous ne croyons pas que des découvertes ultérieures puissent reculer de beaucoup l'époque du premier usage de l'émail stannifère dans les ateliers italiens. Aux

héritiers directs des traditions orientales, aux Arabes et aux Mores d'Espagne, revient donc le mérite de l'introduction en Europe de cette découverte si utile encore de nos jours, puisqu'elle permet à la faïence de lutter contre la porcelaine dans les usages de la vie domestique.

Maîtres de la fabrication de la faïence pendant tout le moyen âge, les Mores exportèrent dans toutes les contrées méditerranéennes les produits de leurs fabriques qui fonctionnaient à Malaga dès 1350, à Majorque en 1442, et à Valence, où, sous la domination romaine, des ateliers de poterie rouge étaient déjà établis. C'est à Valence que la fabrication des poteries à reflets métalliques dura le plus longtemps, jusqu'en 1610, entre les mains des ouvriers « morisques, » et c'est là-que, de nos jours encore, un pauvre potier décore de reflets dorés quelques tasses grossières, destinées à transmettre au vin qu'on y déguste l'éclat de leurs feux.

Abondant en documents puisés à grand'peine dans les chartes, dans les récits des anciens voyageurs, le livre de M. J.-C. Davillier néglige un peu trop la question d'art. Il mentionne les pièces appartenant à chaque centre de fabrication et qui existent dans les collections publiques, et ce renseignement est excellent; il indique l'aigle tenant le *Verbum* inscrit sur une banderole comme caractérisant les produits de Valence; mais cela ne suffit pas. Il est des variations de décor que l'on remarque sur les faïences hispano-moresques dont nous ne trouvons point la mention. Tel est le semis de feuilles, en bleu lapis, qui semblent imitées de celles de l'érable. A quel atelier ou à quelle époque appartient-il? Est-il espagnol ou italien?

Enfin des planches, même au trait, eussent dû élucider ces questions et rendre complet un livre qui a demandé à M. J.-C. Davillier de longues recherches exposées avec ordre et lucidité.

A. D.

COMMENT FAUT-IL ENCOURAGER LES ARTS? *par* M. Louis Viardot. — *Paris*, veuve Jules Renouard. 1861.

M. Louis Viardot, dans une brochure de format modeste, traite, avec une lucidité et un bon sens parfaits, cette question si souvent débattue par la société moderne. Pour affirmer tout d'abord au lecteur la solution qu'il a trouvée dans l'étude de l'histoire, il prend pour épigraphe ce délicat aphorisme de Platon : *L'art est un oiseau des bois qui hait la cage et ne peut vivre qu'en liberté.* »

Nous ne pouvons mieux faire que renvoyer le lecteur à cette revue concise, mais énergique, de l'état des arts aux plus belles époques de la Grèce et de Rome, de l'Italie au XV^e^ siècle, de l'Espagne et de la France au XVII^e^. M. Louis Viardot a résumé dans ces quatre-vingts pages tout le fruit de ses comparaisons sur l'indépendance des écoles, et de ses réflexions sur l'affaiblissement actuel des grands principes. Le dernier paragraphe de son excellent travail en contient toute la substance : « Je dirais aux ordonnateurs des beaux-arts : Imitez les Grecs; comme eux ne faites rien avant, faites beaucoup après; comme eux n'encouragez pas, récompensez. »

PH. B.

RÉCOMPENSES ACCORDÉES A LA SUITE DU SALON DE 1861

Officiers de la Légion d'honneur. — MM. Bellangé (Hippolyte), peintre d'histoire; Cavelier, statuaire.

Chevaliers. — *Artistes étrangers.* — MM. de Knyff, peintre de paysage; Rodakowski, peintre d'histoire; Heilbuth, peintre de genre; Stevens (Joseph), peintre d'animaux.

Artistes français. — MM. Vauchelet, Baudry, Pichon, peintres d'histoire; Fortin, peintre de genre; Breton, peintre de paysage; Antigna, Guillemin, peintres de genre; Mène, Maillet, sculpteurs; Lassalle, lithographe.

Section de peinture. — *Médaille d'honneur :* M. Pils.

Rappel des médailles de 1re classe : MM. Breton, Pichon, Fortin; Mademoiselle Sarrazin de Belmont; MM. Baudry, Vauchelet.

Médailles de 1re classe : MM. Bonheur, Belly, Timbal, Quantin, Laugée, Hillemacher.

Rappel des médailles de 2e classe : MM. Tissier, Brion, Reignier, Van Moor, Courbet, Curzon, Fontenay, Gude, Verlat, Lanoue, Heilbuth, Rigo, Janmot, Richomme, Van Muyden, Lafond, Lenepveu; Madame Desportes.

Médailles de 2e classe : MM. Toulmouche, Bonnat, Merle, Achenbach, Deneuville, Schutzemberger, Desjobert, Caraud; Madame Brown; MM. Czermak, Puvis de Chavannes, Chazal.

Rappel des médailles de 3e classe : MM. Baudit, Brendel, Devilly, Dumas, Knyff, Kuwasseg, Mazerolles; Mademoiselle Thévenin; MM. Vignon, Viollet-Le-Duc, Couturier, Luminais, Fichel, Ginain, Gratia, Faivre-Duffer; Madame Montvoisin; MM. Lecointe, Berchère.

Médailles de 3e classe : MM. Winne (L. de), Bertrand Beaucé, Gide, Magaud, Clément, Poncel, Aubert, Desgoffe, Jacque, Tourny, Duverger, Madarasz (Victor de), Michel, Armand-Dumaresq, Patrois.

Mentions honorables : 110 mentions ont été accordées.

Section de sculpture. — *Rappel des médailles de 1re classe :* MM. Debay, Moreau, Mène.

Médailles de 1re classe : MM. Thomas, Crauck, Schœnewerk, Cabet.

Rappel des médailles de 2e classe : MM. Leharivel-Durocher, Gaston-Guitton, Merley.

Médailles de 2e classe : MM. Aizelin, Iselin, Delorme, Fabisch, De Conny, Oliva.

Rappel des médailles de 3e classe : MM. Travaux, Vernier, Simyan, Perrey, Ponscarme, Rouillard.

Médailles de 3e classe : MM. Vidal (Louis Navatel, dit), Carrier-Belleuse, Fesquet, Dufresne, Valette, Felon, Franceschi, Lavigne.

Mentions honorables : 32 ont été accordées.

Section d'architecture. — *Médaille de 1re classe :* M. Hénard.

Médailles de 2e classe : MM. Devrez, Boileau père et Boileau fils.

Médailles de 3e classe : MM. Trochu, Kohler, Dominique.

Mention honorable : Une seule a été accordée.

Section de gravure et de lithographie. — *Rappel des médailles de* 1re *classe :* MM. Desmaisons, Lassalle, lithographes.

Médaille de 1re *classe :* M. Girardet.

Rappel des médailles de 2e *classe :* MM. Bal, Eickens, Girard, Girardet, Mandel; Nanteuil, lithographe.

Médailles de 2e *classe :* MM. Wilmann, Bellay; Laurens, lithographe.

Rappel des médailles de 3e *classe :* MM. Deroy, lithographe; Joubert, Jouannin, Jacque; Sirouy, lithographe; Varin.

Médailles de 3e *classe :* MM. Bertinot, Ballin, Desvachez, Schneider.

Gravure d'architecture. — *Rappel des médailles de* 2e *classe :* MM. Huguenet, Gaucherel.

Rappel des médailles de 3e *classe :* M. Guillaumot.

Médailles de 3e *classe :* MM. Soudain, Varin.

Mentions honorables : 25 ont été accordées.

Les récompenses accordées aux artistes à la suite de l'Exposition ont été d'un tiers plus nombreuses que les années précédentes. Nous ne comprenons point ce qui a pu motiver cette mesure. La quantité des médailles, sans parler des mentions honorables, était plutôt trop considérable qu'insuffisante, puisqu'un tiers, ou peu s'en faut, des artistes pouvant exposer sont médaillés. Et d'ailleurs, de l'avis de tous, le Salon de cette année était véritablement faible. M. le ministre d'État semble l'avoir compris, puisque dans son discours il a laissé entendre qu'à l'avenir les expositions pourraient être plus choisies, en étant même plus restreintes s'il le fallait. Loin d'être contraire à cette idée, nous y applaudissons. Nous voudrions voir les expositions, transformées en fêtes nationales, ne s'ouvrir que de loin en loin avec solennité. Nous désirerions que ce fût un véritable honneur que d'y avoir ses œuvres admises, une gloire de les y voir placées dans le salon central.

Quant à la loterie, qui est un encouragement d'une autre sorte, si les sentiments qui l'ont fait naître honorent ceux qui l'ont instituée, nous la regardons comme dangereuse, et nous regrettons que le gouvernement, par une faveur spéciale, y ait associé son nom. L'État ne doit point d'encouragement aux faibles, il ne doit de récompenses qu'aux forts. Loin d'épuiser ses ressources ou d'appeler les particuliers à favoriser des imitations dépourvues de correction, de grâce sérieuse et de noblesse, il doit concentrer toutes ses forces sur les œuvres vraiment belles. « Son devoir, nous dit Platon, est de rechercher ces artistes qu'une heureuse nature met sur la trace du beau et du gracieux, afin que, semblables aux habitants d'un pays sain, les jeunes guerriers, en voyant leurs œuvres, ressentent de toutes parts une influence salutaire, et que, recevant sans cesse en quelque sorte par les yeux l'impression des beaux ouvrages, comme un air pur qui leur apporte la santé d'une heureuse contrée, ils soient disposés insensiblement, dès leur enfance, à aimer et à imiter le beau, et à mettre entre eux et lui un parfait accord. »

E. G.

Le directeur : EDOUARD HOUSSAYE.

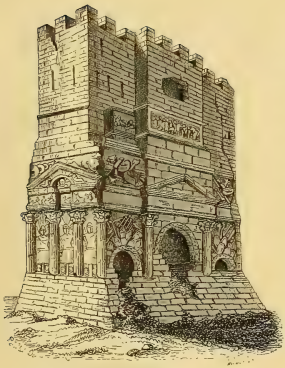
PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7

MONUMENTS ANTIQUES

DE LA VILLE D'ORANGE

I

L'ARC DE TRIOMPHE



M. Caristie, aujourd'hui membre de l'Institut, et un de nos architectes les plus expérimentés et les plus judicieux, eut le bonheur, dans sa jeunesse, vers 1825, de remplir une de ces missions qui fondent la réputation d'un homme lorsqu'il s'en tire avec honneur, mission jusque-là sans exemple, et d'où devait sortir, pour toute une classe de travaux publics, comme un modèle et un enseignement. Il s'agissait de la consolidation d'un monument antique, l'arc de triomphe d'Orange. La belle publication que nous avons sous les yeux[1] a pour but de perpétuer le souvenir de cette mission, en même temps qu'elle nous donne occasion d'étudier à fond deux grands vestiges de l'antique architecture romaine.

1. *Monuments antiques à Orange : Arc de triomphe et théâtres,* publiés, sous les auspices de S. E. M. le ministre d'État, par Auguste Caristie, architecte, membre de l'Institut, etc. — Paris, Didot.

C'était, je le répète, une entreprise alors absolument nouvelle en France, que de prévenir la chute d'un ancien monument, et d'en prolonger l'existence sans en altérer le style et l'aspect extérieur. De 1789 à 1800, on n'avait fait que démolir; de 1800 à 1814, la destruction s'était plutôt ralentie qu'arrêtée, bien que, dans quelques villes, à Nîmes, par exemple, l'autorité municipale eût fait certains efforts, plus méritoires qu'habiles, pour protéger ses monuments. C'est seulement cinq ans après 1814 qu'on aperçoit un temps d'arrêt et comme le premier signe d'un mouvement réparateur. Une circulaire du ministre de l'intérieur, en date du 8 avril 1819, demandait à tous les préfets des renseignements circonstanciés sur les monuments et les antiquités de leurs départements, ainsi que sur les mesures à prendre pour en assurer la conservation. Par suite de cette circulaire, une ordonnance du roi établissait, au sein de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, une commission chargée de procéder à l'examen et au classement des documents transmis par les préfets; malheureusement cette bonne volonté demeura presque stérile pendant les onze années écoulées de 1819 à 1830. Quelques rares notices parvinrent à l'Institut, et la commission fut souvent très-embarrassée de savoir à qui donner les médailles dont elle disposait chaque année. Aujourd'hui c'est un autre embarras : on a beau diviser, fractionner ces médailles, chaque année la commission regrette de ne pouvoir les multiplier assez.

Si le zèle manquait en 1819 pour décrire nos monuments, qu'était-ce donc pour les réparer? Personne n'y songeait, ou si, par grand hasard, l'autorité prenait pitié de quelque édifice en péril, c'était presque toujours pour lui porter malheur. Ainsi, à Paris même, on avait vu, vers cette époque, un architecte en renom ne rien trouver de mieux, pour garantir la voûte de la grande salle du palais des Thermes, que de la coiffer de cet immense et affreux chapeau de tuiles copié trait pour trait sur les toits de la halle aux vins, masse informe et disparate, qu'on vient de corriger il y a seulement quelques années. Nous n'avons pas besoin de dire que M. Caristie avait conçu tout autrement son projet de restauration.

Il était temps de se mettre à l'œuvre. La ruine était imminente. Millin, dans son voyage, daté de 1807, décrit l'état de l'édifice en termes très-alarmants et prédit un prochain désastre. Quatre ans après son passage à Orange, en 1811, la nécessité d'une consolidation devenait plus évidente encore. En redressant, aux abords de la ville, la route impériale de Paris à Antibes, on l'avait dirigée en ligne droite dans l'axe de l'arc de triomphe, que jusque-là elle laissait de côté, et, comme à Paris, pour l'arc de l'Étoile, on avait fait contourner la chaussée autour du monu-

ment. Or, pour ouvrir ce double embranchement semi-circulaire, il avait fallu déblayer et enlever, au niveau du sol, une masse de pierres et de moellons qui garnissaient le pied de l'édifice jusqu'à cinq ou six mètres de hauteur, et qui, tout en cachant une partie des sculptures, servaient à maintenir et à fortifier la construction. Ces débris provenaient de grandes murailles crénelées, qu'un prince d'Orange, Raymond de Baux, avait élevées, au XIII^e^ siècle, par-dessus la maçonnerie romaine. Cette sorte de donjon subsista jusqu'en 1721. Le prince de Conti, alors propriétaire de la principauté d'Orange, tout récemment réunie à la France par le traité d'Utrecht, ordonna de démolir les additions du moyen âge et de ne respecter que la construction antique. L'ordre fut exécuté, mais, une fois par terre, les pierres et les moellons restèrent là pêle-mêle, depuis 1721 jusqu'en 1811.

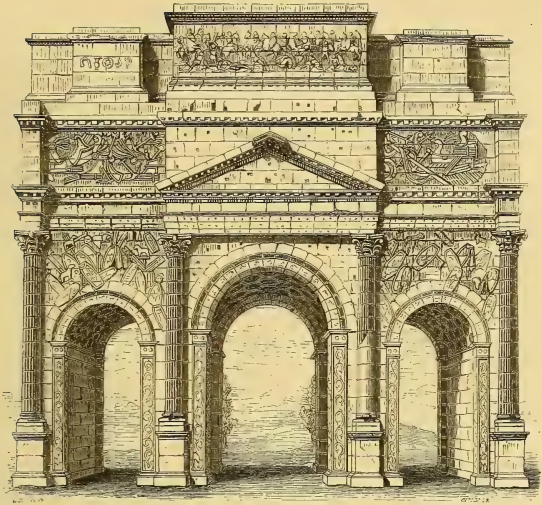
Privés de cet appui, les parements inférieurs menaçaient de se détacher, et les parties supérieures n'étaient guère moins malades, bien que deux fois déjà on eût essayé de les réparer, d'abord en 1722, peu de temps après la démolition du donjon, puis en 1780. Grossièrement exécutées par des maçons du pays, ces réparations ne consistaient qu'en reprises imparfaites et sans consistance. On avait eu seulement l'utile précaution d'ajuster un toit sur le monument, remède efficace contre la pluie, mais du plus disgracieux effet. On le voit donc, tout était à reprendre, depuis la base jusqu'au sommet.

Rien de plus intéressant que de suivre, dans le texte de M. Caristie et surtout dans les nombreuses planches qui l'accompagnent, les détails de cette délicate et difficile opération. Le premier but de l'architecte était de rendre à l'édifice sa solidité première, de le mettre en état de vivre encore autant qu'il avait vécu, sans cependant le rebâtir à nouveau, et en s'imposant la tâche de conserver en place tout ce qui était suffisamment solide. Quant aux parties qu'il fallait nécessairement démonter et reconstruire, il n'entendait leur rendre que la silhouette antique et leur donner dans le détail un caractère d'ébauche, afin de ne pas tromper le spectateur et de satisfaire à la fois ses yeux et son esprit, en lui permettant de saisir l'effet d'ensemble, l'ancien aspect général du monument, et de ne pas confondre les parties vraiment antiques et les parties seulement imitées. Ce sont là les vrais principes en matière de restauration : ni trompe-l'œil, ni désaccord; solidité parfaite, harmonie générale, distinction consciencieuse du neuf et de l'ancien. Ces principes, que des hommes habiles pratiquent aujourd'hui en perfection, personne ne les avait enseignés à M. Caristie : il les avait trouvés dans la justesse de son esprit, dans son respect intelligent du beau et de l'antiquité.

Les jeunes architectes feront bien d'étudier ce compte rendu fidèle, ce procès-verbal instructif. Que de précautions minutieuses en apparence et qui, pourtant, ne sauraient être négligées ! Depuis l'étayement préalable et la démolition successive des parties ajoutées en 1722 et 1780 jusqu'au choix des matériaux et au mode d'assemblage, tout fut combiné, calculé avec une prévoyante sévérité. M. Caristie eut le bonheur de retrouver la carrière qui avait servi à la construction primitive[1], et en fit extraire les pierres dont il avait besoin; puis il donna à chaque pierre les mêmes dimensions de hauteur et de longueur qui lui appartenaient dans l'ancien appareil, afin de pouvoir replacer dans leur première position tous les matériaux antiques portant encore des restes de sculpture. Partout où les corniches étaient brisées, partout où les lignes des profils étaient interrompues, il les fit reproduire, mais en s'abstenant de refendre les moulures, afin que sa restauration demeurât toujours lisible. Par la même raison, il ne se refusa pas à canneler les colonnes nouvellement refaites, mais il eut soin de laisser les chapiteaux seulement épannelés. A l'intérieur, dans cette partie vide et voûtée qui surmonte les trois arcades, il remit en place les murs de refend détruits par le moyen âge, de même qu'à l'extérieur il fit rétablir l'assise supérieure qui couronnait l'édifice et les grands piédestaux destinés à porter, au centre, un quadrige triomphal, et, de chaque côté, un groupe de trophées. Enfin, n'oublions pas que, pour relier entre elles toutes les assises des parties nouvellement bâties, et pour les rattacher aux restes de l'antique construction, il se conforma scrupuleusement au mode suivi par l'architecte romain. Que pouvait-il faire de mieux, puisque, grâce à ce système de liaison, le monument, dans son ensemble, n'avait subi, en dix-huit siècles, aucune espèce de mouvement? De ses quatre façades, trois avaient conservé parfaitement leur aplomb, et quant à la quatrième, la face occidentale, l'état de ruine où elle était tombée ne provenait évidemment pas de la seule action du temps; antérieurement au XIII^e^ siècle, la main des hommes avait dû faire brèche dans ces pierres si bien jointes, puisque, pour édifier la forteresse de Raymond de Baux, on avait, dès lors, maçonné une large reprise dans le flanc de l'édifice antique.

Tels sont, en abrégé, les travaux qui ont rendu à l'arc d'Orange la plus complète solidité et cette fermeté de lignes, cet air vigoureux et bien assis d'un monument encore plein de jeunesse. Si, dans les siècles à venir, le respect archéologique se maintient parmi nous et protége ces nobles pierres contre toute barbarie nouvelle, il est permis d'espérer que

1. La carrière de Baumes de Transit.



FACE SEPTENTRIONALE DE L'ARC DE TRIOMPHE D'ORANGE
DANS SON ÉTAT ACTUEL

nos arrière-neveux jugeront encore par leurs yeux, tout autrement que par des livres, ce qu'était un monument romain. Tel est l'inappréciable effet d'une bonne restauration. Pour les peintres de paysage, mieux eût valu, peut-être, laisser à l'arc d'Orange ses crevasses, ses lézardes, ses pierres éboulées, tous ces piquants désordres d'un édifice en ruine, sans oublier les mousses, les fleurs, les arbrisseaux qui se plaisent aux vieilles murailles; le pittoresque y gagnerait sans doute, mais on pourrait compter les jours du monument, et prédire sa dernière heure à coup sûr. Entre un plaisir de fantaisie et un plaisir sérieux, durable, scientifique, le choix ne peut être douteux. Aujourd'hui, lorsqu'on entre à Orange, en venant de Lyon, on voit de loin se dessiner sur le ciel cette masse imposante et gracieuse, et l'impression qu'on en reçoit a cela de particulier, qu'avant d'apercevoir aucun détail, et malgré ces arêtes si droites et si neuves, on sent que le monument n'est pas moderne; plus on approche, plus l'antique prédomine, et, quand on est au pied, la restauration disparaît. On jouit de ces sculptures et on les étudie tout autrement que dans un musée, car elles sont à leur place, à leur échelle, sous le soleil qui doit les éclairer, et avec leur destination véritable. Ce n'est ni un objet d'art ni une ruine qu'on admire, c'est un monument conservé, spectacle tout différent et dont le charme est plus facile à sentir qu'à exprimer.

Puisque nous sommes en face de cet arc d'Orange, ne devons-nous pas lui demander quelques renseignements sur son histoire? A quelle époque et en l'honneur de qui a-t-il été construit? Il y a longtemps que les savants agitent ce problème, et on ne peut pas dire qu'il soit encore résolu. Le temps, qui, dans cet édifice, a respecté tant de parties essentielles, semble s'être dédommagé en portant ses ravages sur tous les points qui nous auraient aidés à éclaircir nos doutes. De tous les arcs de triomphe encore subsistants, il n'en est certainement aucun qui soit tout à la fois moins mutilé et plus muet. L'inscription votive qui se lisait sur l'entablement a complétement disparu, et, bien que les trous qui servaient à sceller les lettres de bronze se laissent encore apercevoir, on ne peut, soit par leur nombre, soit par leur écartement, obtenir que des conjectures tout à fait incertaines. Pour savoir approximativement à quelle époque cette construction appartient, on en est donc réduit à consulter, soit le caractère des sculptures, soit le style général du monument.

Ce que les sculptures nous apprennent clairement, c'est que l'arc a dû être élevé en l'honneur des victoires remportées par les Romains sur les populations, soit de la Gaule, soit de la Germanie. De grands bas-

reliefs, composés d'une multitude de petites figures, se voient dans la partie supérieure de l'attique, au-dessus de la grande arcade; ils représentent deux combats très-animés, l'un d'infanterie, l'autre de cavalerie; les combattants sont romains et barbares. Si nous portons les yeux sur les façades latérales, nous trouvons de grandes figures de vaincus enchaînés deux à deux à des trophées d'armes; leurs costumes et leurs airs de tête indiquent évidemment que ces vaincus sont gaulois ou germains. Reste à savoir leurs noms : or, dans ces amas de casques et d'épées, d'armures et de cuirasses, sculptés au-dessus des petites arcades latérales, voici des boucliers qui portent des noms. Ces boucliers font partie du butin; ces noms sont ceux des chefs dont Rome a triomphé, rien de plus clair et de moins contestable. Ajoutons que ces noms, qui, malgré leurs terminaisons latines, ou plutôt latinisées, ne peuvent déguiser leur origine étrangère, sont tous au nominatif, observation grammaticale que n'ont malheureusement pas faite les antiquaires qui accréditèrent, voilà plus de deux siècles, une tradition sans cesse reproduite et à peine abandonnée aujourd'hui, malgré son évidente fausseté. Cette tradition veut que Marius, le vainqueur des Cimbres, soit le héros de notre arc de triomphe, et cela parce que, sur un de ces boucliers, parmi tous ces noms de vaincus, on lit celui-ci : *Mario*. Jamais attribution ne fut plus malheureuse : ce n'est pas en telle compagnie et à telle place que le nom du triomphateur aurait pu être écrit. *Mario* ici n'est point au datif et ne signifie pas *à Marius*, mais tout simplement *Mario :* c'est le nom d'un chef barbare, comme tous les autres noms auxquels il est mêlé. Que pouvait-il y avoir de commun entre Orange et Marius? Ne sait-on pas que la défaite des Cimbres et des Teutons a eu lieu dans les environs d'Aix, à plus de vingt lieues de là? N'est-ce pas enfin un fait notoire et un argument sans réplique, qu'au temps de Marius, Orange, l'*Arausio* de Strabon, n'existait pas encore? Elle est une des colonies juliennes, et date, par conséquent, non pas même de Jules César, mais des premiers temps d'Auguste. Pour songer à construire dans une ville un monument triomphal, il faut au moins qu'elle existe, et ce n'est pas soixante ans avant de la fonder qu'on s'avise d'en bâtir la porte.

Si nous ne pouvons prendre au sérieux cette tradition, à plus forte raison faut-il écarter celle qui, s'éloignant encore d'un quart de siècle en arrière, substitue, à Marius, Quintus Fabius et Domitius Ahenobarbus, vainqueurs des Allobroges et des Arvernes. Toute hypothèse qui prétend faire remonter la construction de l'arc à une époque antérieure aux premiers temps d'Auguste ne peut soutenir l'examen. La seule question est

de savoir si elle coïncide avec la fondation de la colonie ou si elle lui est postérieure.

Orange est une ville sortie de terre d'un seul jet, pour ainsi dire, par décret souverain, grâce aux moyens d'action que fournissait la légion romaine. Ses édifices publics ont donc pu ne pas être construits, comme dans la plupart des villes, successivement, les uns après les autres, à mesure que les habitants ont développé leur industrie et leur richesse; ils peuvent très-bien avoir tous vu le jour presque au même moment, puisque, à vrai dire, dans une telle ville, les monuments et même les maisons précèdent les habitants. Mais, si nous comparons les deux seuls édifices qui soient encore debout de tout le grand ensemble qui composait l'antique Arausio, savoir l'arc de triomphe et le théâtre, est-il possible de supposer qu'ils soient contemporains? Qu'on fasse la part aussi grande qu'on voudra à la différence des styles provenant de la différence de destination; qu'on dise que, lorsqu'ils travaillaient à perpétuer le souvenir d'une victoire, les architectes donnaient à leurs pensées plus d'éclat, de richesse et même de coquetterie, que lorsqu'il s'agissait tout simplement de jeux et de plaisirs publics, il n'en sera pas moins vrai que l'arc de triomphe et le théâtre d'Orange, toute proportion gardée, procèdent de données et d'habitudes architectoniques entièrement différentes. Il faut renoncer à déterminer jamais, par le caractère de l'architecture, l'âge relatif des monuments, si ces deux édifices ont pu être construits à peu près vers la même époque : autant le théâtre est sobre de détails, simple, mâle et vigoureux, autant l'arc est orné, paré et décoré. Cette élégance n'offense pas le goût; ce n'est pas encore l'art de la décadence, mais ce n'est pas non plus l'art pur et dans sa fleur.

On répond que, dans cette contrée, le voisinage de Marseille vient déranger la chronologie de l'art; que cette porte ouverte aux influences de l'Orient donne de très-bonne heure accès à des raffinements asiatiques, dont l'architecture romaine, à Rome, était, vers la même époque, tout à fait garantie. En admettant cette influence, elle se serait exercée aussi bien sur la construction du théâtre que sur celle de l'arc de triomphe. L'explication déplace donc la difficulté et ne la résout pas. Ajoutons que la décoration, un peu exubérante, qui couvre les parois de cet arc, n'a aucun caractère oriental : elle ne consiste pas seulement dans une certaine profusion d'oves, de rais de cœur et d'autres combinaisons de ce genre, accompagnement obligé des ordres ionique et corinthien, mais surtout dans l'emploi de ces grands bas-reliefs décoratifs, de ces trophées, de ces amas d'armes, pittoresquement groupés et semés sur le nu des murailles, qu'on ne rencontre guère ni en Grèce ni en Asie, et qui

deviennent, au contraire, d'un usage habituel dans l'architecture romaine d'apparat, à partir de Trajan.

Aussi, nous comprenons que M. Caristie, sans tenir compte des controverses historiques et archéologiques, tranche la question en architecte et se refuse à croire que l'arc d'Orange puisse être antérieur au règne de Trajan. Il incline même à supposer, d'après l'ordonnance générale du monument, et surtout d'après le caractère des détails, qu'il n'a été construit que sous les derniers Antonins; et en cela il se trouve d'accord avec certains savants qui ont soutenu que c'était pour célébrer la victoire de Marc-Aurèle en Germanie que furent érigés dans la Viennoise et dans la Narbonnaise, non-seulement l'arc d'Orange, mais toute une série d'autres arcs de triomphe, et, entre autres, ceux de Saint-Remy et de Carpentras, qui, à quelques lieues de là, et sur une plus petite échelle, reproduisent à peu près la même ornementation et les mêmes caractères de sculpture.

Si l'opinion modestement émise par M. Caristie doit faire autorité, il faudrait renoncer à l'ingénieuse explication que proposait, il y a quatre ans, en séance publique de l'Institut, un archéologue célèbre, dont les vues scientifiques seraient encore pour moi d'un grand prix quand même son souvenir ne me serait pas si cher. Le nom de *Sacrovir* inscrit sur un de ces boucliers disposés en trophées servait de texte à M. Lenormant. Ce nom pour lui était le mot de l'énigme. Il en concluait que l'arc avait dû nécessairement être édifié en mémoire des victoires remportées, pendant le règne de Tibère, sur ce Julius Sacrovir, chef éduen, qui, peu de temps après la mort de Germanicus, de concert avec Julius Florus de Trèves, parvint à soulever la Gaule depuis la Saône jusqu'à la Moselle, et sembla compromettre un instant la paisible possession des vainqueurs du monde. Les sculptures de l'arc d'Orange se prêtent à cette conjecture, nous aimons à le reconnaître, par des particularités nombreuses, que le mémoire de M. Lenormant relevait et faisait valoir avec une rare habileté; mais reste toujours cette question de style, qui est le gros embarras. Il ne s'agit plus, il est vrai, de faire de l'arc et du théâtre d'Orange deux monuments contemporains. Depuis les premiers temps d'Auguste, époque présumée de la fondation de la colonie, et probablement aussi de la construction du théâtre, jusqu'à la prise d'armes de Sacrovir, il s'était écoulé plus de cinquante ans. Mais qu'est-ce qu'un demi-siècle pour motiver de si profondes différences? Voici, d'ailleurs, d'autres témoins, d'autres termes de comparaison plus directs et moins récusables, qui soutiennent la thèse de M. Caristie : nous parlons des arcs de triomphe d'Italie, même postérieurs à Tibère. Quant à ceux

qui lui sont antérieurs, et notamment l'arc de Rimini et l'arc de Suse, les deux seuls qu'on s'accorde à regarder comme érigés en l'honneur d'Auguste, ils ont un caractère de simplicité, de calme et de sobriété, qui les range dans une classe à part et les distingue profondément de l'arc d'Orange. N'en faut-il pas dire autant de l'arc de Titus à Rome, bien que déjà d'un demi-siècle plus récent? C'est à coup sûr de la sculpture délicate, de l'architecture élégante; mais que de parties lisses, comme l'œil se repose encore sur des fonds non brodés, que de contrastes bien ménagés, quelle discrétion dans ces profils! Si nous passons maintenant à l'arc d'Ancône, qui appartient authentiquement à Trajan, ne le trouvons-nous pas moins couvert d'ornements et d'une ordonnance plus sévère que l'arc d'Orange? Il est vrai qu'à Bénévent existe un autre arc de triomphe également attribué à ce même empereur, et que, sur les deux piles, depuis la base jusqu'à la corniche, on ne voit guère que bas-reliefs superposés; mais la disposition en est claire, régulière et symétrique. Pour arriver à quelque chose de plus surabondant et de plus surchargé que l'arc d'Orange, à une ornementation moins heureuse et moins pure, il faut descendre jusqu'à Septime-Sévère, jusqu'à l'arc à demi enfoui dans le forum romain, au pied du Capitole. Là évidemment une certaine gaucherie se laisse apercevoir, la décadence va commencer. Nous sommes donc au delà de la juste limite où, par analogie, nous devons classer l'arc d'Orange. N'en peut-on pas conclure que c'est entre Trajan et Septime-Sévère, c'est-à-dire vers le milieu du second siècle, que tout naturellement et avec probabilité suffisante vient se placer l'époque de sa construction[1] ?

Il est une circonstance sur laquelle on n'a peut-être pas suffisamment insisté en étudiant cette question chronologique; c'est l'ordonnance de l'édifice, c'est-à-dire sa triple ouverture, cette grande arcade flanquée de deux petits arceaux. Quel est le premier exemple, encore existant, de cette disposition? N'est-ce pas l'arc de Septime-Sévère? Ni les deux arcs d'Auguste, à Suse et à Rimini, ni l'arc de Titus, à Rome, ni ceux de Trajan, à Ancône et à Bénévent, ni même celui d'Adrien, à Athènes, ne sont ainsi conçus. Ils se composent tous d'une grande et unique arcade. Les

1. Nous croyons cependant qu'entre ces deux points extrêmes il faut se rapprocher de Trajan plus que de Septime-Sévère. Dans les bas-reliefs de l'arc d'Orange, les combattants romains ont le *menton rasé;* il en est de même sur la colonne Trajane, tandis que, sur la colonne Antonine, les Romains portent la barbe longue. Cette observation de détail nous donne quelques doutes sur la version qui veut que l'arc d'Orange ait été consacré à Marc-Aurèle, car cet empereur est le premier qui ait porté la barbe longue, comme le témoignent ses bustes et ses médailles.

médailles, il est vrai, nous apprennent qu'à Rome, au forum de Trajan, l'arc de triomphe était percé de trois ouvertures; mais nous ne pensons pas que la numismatique ni aucun autre témoignage fasse remonter plus haut cette innovation. Peut-être même est-il permis de supposer qu'elle aura pris naissance dans cette occasion solennelle. Ces trois portes, sans rien ajouter à la noblesse et à la vraie grandeur de l'architecture triomphale, lui donnent plus d'ampleur, plus de volume, plus de magnificence, et les architectes romains purent être conduits à ce raffinement par le désir de lutter avec les richesses de tout genre qui peuplaient ce splendide forum, avec cette colonne aux ambitieuses spirales dominant ces immenses portiques, dont les débris gisant aujourd'hui sur le sol sont à eux seuls un fastueux spectacle. Cette façon nouvelle de disposer un arc de triomphe, cette grande arcade pour le prince, pour le triomphateur, ces deux portes modestes mais commodes, ouvertes à la foule, c'était une double flatterie à l'adresse des deux puissances qu'il fallait alors aduler, le peuple et l'empereur. Comment croire que, s'il eût existé, dès le règne de Tibère, dans une colonie des Gaules, un arc de triomphe à trois ouvertures, le bruit ne s'en fût pas répandu dans l'empire; que, pendant près d'un siècle, personne à Rome n'en eût fait quelque imitation, et que, sous Titus par exemple, on fût resté fidèle à la tradition de l'ancien plan et de l'arcade unique?

Quelle que soit la valeur de cette observation que la vue du plan nous suggère, elle se fortifie de toutes les raisons qu'inspire l'étude des détails. Voyez, sur chacune des deux façades principales, ce fronton qui surmonte la grande arcade; comparez-le avec celui de l'arc de Rimini : quelle inclinaison différente! comme le sommet du triangle est ici plus aigu! et comme cette aspérité trouble déjà l'harmonie des lignes horizontales! Ce n'est pas tout : vous retrouvez ces frontons sur les façades latérales; des frontons aux flancs d'un arc de triomphe, est-ce là une donnée simple et naturelle? Et que dire de cette dépression de la corniche sur laquelle reposent ces frontons, dépression qui fait l'effet d'une échancrure, et qui est surmontée d'un petit plein cintre surbaissé inscrit dans l'intérieur du fronton? Enfin, que dire de ces modillons des corniches montrant leurs panses au spectateur, au lieu de les appuyer contre le nu du mur? Quel nom donner à ces caprices? N'est-ce pas de la licence, ou tout au moins l'oubli et le premier abandon du goût sévère et primitif?

Malgré tant de motifs de nous ranger à l'opinion de M. Caristie, il nous eût semblé juste d'attendre que M. Lenormant eût fait connaître la seconde partie de son mémoire, celle qui devait concerner le style du

monument et les inductions qu'il en tirait. Par malheur, nous doutons qu'elle fût rédigée et que son fils puisse la mettre au jour. Après tout, la question de date et d'histoire n'est que secondaire dans l'ouvrage de M. Caristie. Le véritable but, l'intérêt principal de cette publication, c'est d'abord la restauration, puis l'appréciation, au point de vue de l'art, du monument d'Orange; appréciation comparative, qui prend pour base les principaux modèles que nous a légués l'antiquité. Sur ces deux sortes de terrains, on peut en toute assurance suivre notre architecte. Il n'a rien négligé pour donner à son œuvre un caractère complet et définitif. Déjà nous avons dit avec quelle fidélité scrupuleuse il avait reproduit, dans ses moindres détails et sous les aspects les plus divers, l'état du monument, tel qu'il était en 1825, et tel qu'il est aujourd'hui. Plans à toutes les hauteurs, coupes dans tous les sens, élévation sur toutes les faces, détails mesurés et cotés, rien ne manque pour que le lecteur se rende un compte minutieux de toute l'opération. Quant à l'étude comparée du style et du mérite architectural de l'édifice, elle ressort d'un tableau synoptique où sont représentés, à la même échelle, quinze arcs de triomphe.

On pourrait souhaiter peut-être que ce tableau fût encore plus complet, que ce parallèle s'étendît aux monuments de ce genre qui subsistent encore soit en Asie Mineure, soit en Afrique. Je crois même qu'en Europe, à Trèves par exemple, à Reims, à Saintes, à Besançon, on en pourrait trouver qui méritaient d'y prendre place. L'arc de Reims n'est pas d'un très-bon style, mais il a trois ouvertures, et celui de Saintes en a deux, ce qui est encore autrement rare. M. Caristie s'est attaché de préférence aux termes de comparaison les plus généralement connus. De son parallèle il résulte qu'au point de vue de la grandeur et de l'importance monumentale, l'arc d'Orange est le troisième de tous ceux qui sont parvenus jusqu'à nous. Le plus grand est l'arc de Constantin, puis vient celui de Septime-Sévère, puis enfin l'arc d'Orange. Tous les autres sont incomparablement plus petits. Sous le rapport du style, les rôles sont renversés : les deux grands arcs romains le cèdent à l'arc d'Orange, lequel, à son tour, est battu par les arcs d'Auguste et de Titus, lutte avec ceux de Trajan, et l'emporte sur tous ceux que nous conservons en France. Une fois admise cette décoration envahissante qui s'étend sur tout le monument, on ne peut refuser son estime au talent des sculpteurs; non-seulement le ciseau est fin, hardi et parfois délicat, la pierre bien taillée et refouillée, mais il y a dans l'ajustement de tous ces groupes, dans la combinaison de ces trophées et dans la pose de quelques-unes de ces figures, beaucoup d'adresse, une grande habileté et de beaux restes d'un art plus ferme et plus concis.

Ce qui rehausse encore le mérite de cette publication et en fait une œuvre peu commune à tous égards, c'est que l'auteur l'a entreprise, exécutée et terminée à ses propres dépens. Ces sortes de grands ouvrages, sur immense papier, avec accompagnement d'une cinquantaine de planches gravées sur cuivre, ont coutume de ne venir au monde que par le bon plaisir et la munificence d'un grand seigneur ou d'un gouvernement. M. Caristie a été son Mécène à lui-même. A peine quelques souscriptions de la direction des beaux-arts ont-elles allégé le fardeau. La persévérance et la foi d'un artiste font d'un modeste patrimoine mieux qu'une liste civile. Et, en effet, ce n'est pas seulement à l'arc si bien restauré par lui qu'il a consacré son ouvrage; son zèle ne s'est pas arrêté à ce monument qui lui est pour ainsi dire personnel; il a vu dans cette même ville, à quelques centaines de pas, un autre monument d'un intérêt plus grand encore, d'une conservation plus étonnante, plein de révélations curieuses, et aussitôt il a compris que son œuvre serait imparfaite s'il négligeait ce monument, s'il n'en donnait pas une étude sérieuse et détaillée. De là une seconde partie et presque un second volume, où nous retrouvons la même intelligence de l'art et de l'antiquité, le même soin, la même exactitude de dessin, et d'autres parallèles non moins utiles que les premiers, non moins féconds en rapprochements instructifs. Nous ferons comme M. Caristie, et parlerons à part, dans un prochain article, du théâtre d'Orange.

L. VITET.

(*La suite prochainement.*)

LE MUSÉE D'ANVERS

(*Suite*[1].)

III

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. RUBENS ET SES CONTEMPORAINS

Le musée d'Anvers n'a rien d'Adam van Noort, mais, d'Otho van Veen, le second maître de Rubens, il possède quatre tableaux provenant de la corporation des merciers, un Saint Paul prêchant à Césarée, volet d'un triptyque ornant autrefois l'autel de la confrérie de Saint-Luc, et le portrait de Jean Miræus, quatrième évêque d'Anvers.

Otho van Veen s'était formé en Italie, et son talent est un mélange des pratiques italiennes avec le style flamand; la simplicité de la conception s'y combine avec une certaine grandeur du dessin. L'Acte de charité de saint Nicolas est une composition de genre tout familier, bien que les figures entières soient de proportion naturelle : trois jeunes filles travaillent dans un intérieur modeste, près de leur vieux père; à la fenêtre paraît saint Nicolas qui vient les secourir dans leur pauvreté. Le pendant offre encore un trait de la vie du même saint, qui sauve de la famine les habitants de la Lycie. Les deux autres tableaux, provenant, comme ceux-ci, de la corporation des merciers, représentent Zachée sur le figuier et la Vocation de saint Matthieu.

Voici Rubens! De Rubens on peut dire qu'il est partout, en Espagne et en Italie, en France et en Allemagne, en Angleterre et en Russie, à Bruxelles, à Malines, à Alost, à Gand, et dans presque toutes les villes de la Belgique, comme à Anvers. Deux à trois mille tableaux de Rubens, à se partager dans le monde! Il est heureux que la plupart des artistes supérieurs aient été en même temps des producteurs féconds. Encore est-ce Rubens qui a le plus produit, — plus que l'abondant Murillo, plus que Titien qui vécut un siècle.

1. Voir la livraison du 1er juillet.

La ville d'Anvers possède dans sa cathédrale la Descente de croix, qui passe pour le chef-d'œuvre de Rubens, l'Érection de la croix, en pendant, et au maître-autel la magnifique Assomption de la Vierge; à Saint-Jacques, au-dessus de la tombe de Rubens, un de ses tableaux les plus célèbres; et bien d'autres dans les diverses églises. Au musée, nous avons vingt-trois Rubens, y compris les volets et leurs revers. Le catalogue, si précis et si minutieux en ce qui concerne la biographie, n'a point songé à donner les dates de ces œuvres, pour faciliter l'étude chronologique du génie de Rubens. La tradition même des tableaux, les corporations ou les personnages pour qui ils furent peints, l'époque où ils furent placés dans les églises et les monuments, permettraient sans doute de restituer ces dates, au moins approximativement.

Le plus ancien, dans l'ordre chronologique, est la Trinité, peint avant le voyage d'Italie, probablement entre l'année de la réception de Rubens comme franc-maître de la guilde de Saint-Luc et l'année de son départ d'Anvers (1598-1600). On y constate le pur style flamand de cette époque transitoire, un peu lourd, mais robuste, et une science précoce dans le corps du Christ mort, reposant sur le giron du Père Éternel; on y remarque surtout l'artifice du raccourci de la jambe allongée en avant et qui se présente toujours en juste perspective, à quelque point de vue que se place le spectateur, absolument comme dans la nature.

Vient en second la Descente de croix, petite *répétition* du grand tableau de la cathédrale, peint en 1611 et 1612 pour l'autel du Serment des Arquebusiers. John Smith, dans son Catalogue de l'œuvre de Rubens (n° 5), tient cette répétition pour une copie; il est probable, en effet, qu'elle fut exécutée dans l'atelier du maître, qui peut-être y a mis la main en quelques endroits.

Le Christ à la paille doit être de 1617 environ, puisqu'il ornait à la cathédrale le tombeau de Jean Michielsen, mort en cette année-là. C'est une des compositions de Rubens qui ont été le plus reproduites, et l'on en voit des copies dans presque toutes les églises de la Belgique et du nord de la France. Un chef-d'œuvre assurément, et comme sentiment et comme peinture. La tête du Christ porte les traces de sa vie douloureuse, et le ton pâle des chairs est très-distingué.

Sur le volet, à droite, Saint Jean l'évangéliste lève la tête vers l'aigle inspirateur qui descend du ciel. Sur le volet gauche, la Vierge, vue à mi-corps, et l'enfant Jésus, nu et debout. Ces figures, de grandeur naturelle, tiennent sur un panneau large seulement de 42 centimètres. Elles sont modelées avec la plus belle pâte du maître, dans une gamme de couleur fraîche et fleurie. La charmante femme et le bel enfant tout envermil-

lonné! Au revers, le Sauveur bénissant le monde, et au revers du Saint Jean une autre Madone avec l'enfant Jésus; grisailles.

Un second triptyque, représentant sur le panneau principal l'Incrédulité de saint Thomas, doit être du même temps à peu près, car le donateur, Nicolas Rockox, peint sur le volet à gauche, paraît avoir de cinquante-cinq à soixante ans, et il était né en 1560. Sa femme, Adrienne Perez, qu'il avait épousée en 1589, figure sur l'autre volet. Tous deux, costumés de noir, sont vus jusqu'aux genoux, l'homme tourné de trois quarts à droite, la femme en regard. Il n'y a pas de plus admirables portraits dans tout l'œuvre de Rubens, qui était ami intime du chevalier Rockox, bourgmestre d'Anvers, et *chef-homme* ou président de la corporation des arquebusiers; c'est en cette dernière qualité que Rockox avait contribué à faire choisir Rubens pour peindre la fameuse Descente de croix. — Aux revers des deux portraits sont des armoiries et des têtes d'ange, en grisailles.

Le tableau principal n'a pas la perfection des volets. Le Christ, torse et bras nus, draperie rouge autour des flancs, montre ses plaies à saint Thomas, à saint Jean et à saint Pierre; il est assez vulgaire de type et même de couleur. Les têtes d'apôtres, encore plus communes d'expression, ne semblent même point du pinceau de Rubens. Ces figures auraient-elles été exécutées par un élève? Comment expliquer ces différences singulières dans une œuvre où Rubens devait avoir à cœur de satisfaire son ami Rockox, donateur du tableau à l'église des Récollets?

La Communion de saint François d'Assise est de 1619, ainsi que l'établit la quittance autographe de Rubens, publiée par le catalogue d'après l'original flamand, et qui se traduit ainsi :

« Je soussigné reconnais avoir reçu de monsieur Jaspar Charles la somme de sept cent vingt florins pour prix d'un tableau *fait de ma main*, placé dans l'église Saint-François à Anvers. En foi de quoi, j'ai écrit et signé cette quittance. Ce 17 mai 1619. — Pietro Paolo Rubens. »

Sept cent vingt florins, ce n'est pas cher pour un Rubens haut de 4 mètres 20 centimètres. Il est vrai que l'immense triptyque de la Descente de croix n'avait été payé que deux mille quatre cents florins et une paire de gants pour Isabelle qui posa dans la Visitation peinte sur le volet gauche. Il est vrai aussi que la valeur relative de l'argent a peut-être décuplé depuis le commencement du XVII^e^ siècle. Il est vrai encore que Rubens exécutait avec une rapidité prodigieuse ces grandes compositions, et que sa journée de travail lui rapportait, dit-on, cent florins. Il fallait bien cela pour le train princier que menait ce « prince de l'école flamande, » ainsi qu'on l'appelle encore volontiers à Anvers.

La Communion de saint François est assez étrange dans l'œuvre de Rubens. L'ordonnance générale du tableau, l'attitude du saint qui communie avant de mourir, sont prises de la célèbre Communion de saint Jérôme, par le Dominiquin, — qui l'avait prise à un des Carrache. Les artistes, et les plus grands tout comme les autres, ne se sont jamais gênés pour emprunter n'importe où leurs idées et leurs images. Le fertile Rubens a copié ainsi plusieurs fois les Italiens, notamment Léonard de Vinci, dans son Combat de cavaliers. Il paraît même que la Descente de croix est la reproduction d'une ancienne estampe, aujourd'hui très-rare. Dans la Communion de saint François, la couleur de Rubens semble modifiée non moins que son style par la préoccupation de l'école italienne. La gamme en est brunâtre, avec une proportion d'ombres inusitée chez le maître qui abusait de la lumière et la répandait presque également partout.

Le grand Calvaire, si connu par la gravure de Bolswert et par quantité de reproductions de toute sorte, est de 1620. C'était encore Nicolas Rockox qui en avait fait présent aux Récollets d'Anvers. Rubens ne fut jamais plus grandiose et plus terrible que dans ce Calvaire, où semble résumée toute la tradition des Italiens, le dessin de Michel-Ange dans le mauvais larron qui s'agite sur sa croix à la gauche du Christ, la couleur vénitienne dans le centurion et le groupe des cavaliers. Sir Joshua Reynolds remarque qu'aucun peintre avant Rubens n'avait traité ce sujet avec une telle verve dramatique, avec autant de grandeur et d'originalité. S'il fallait, à quelque exposition universelle où fussent conviés les premiers peintres du monde, représenter le génie de Rubens par une seule de ses œuvres, on devrait peut-être choisir ce Christ entre les larrons, et sans doute il soutiendrait dignement l'honneur de l'école flamande à côté des autres écoles de l'Europe. — Rubens en avait peint, ainsi que de la plupart de ses compositions importantes, une esquisse en grisaille, bien précieuse comme premier jet, et qui orne aujourd'hui la galerie de M. Barthold Suermondt, à Aix-la-Chapelle.

En face du Calvaire, dans la grande salle d'entrée, est une Adoration des mages, où l'on admire surtout un grand mage debout, enveloppé d'une draperie écarlate; il semble que Rubens ait encore songé à Michel-Ange en dessinant cette figure surhumaine. On dit que ce tableau, haut de 4 mètres 47 centimètres, aurait été achevé en treize jours! Il date de 1624, et il provient de l'abbaye de Saint-Michel à Anvers. Rubens a peint une vingtaine d'Adorations des mages : celle-ci peut compter parmi les plus belles. Le musée de Bruxelles aussi en possède une, de première qualité.

La Vierge au perroquet fut donnée par Rubens à la guilde de Saint-Luc, dont il était doyen en 1631. C'est encore un des chefs-d'œuvre du maître,

à la fois comme composition et comme couleur. Au centre, éclate en pleine lumière la belle Vierge assise, et près d'elle Jésus debout et de face, dans la pose d'un petit Apollon. Une vigoureuse demi-teinte enveloppe toute la droite, où saint Joseph s'accoude au second plan; sa tête noble et accentuée rappelle un peu celle de Rubens lui-même. A gauche, échappée du paysage et, sur le socle d'une colonne, un perroquet qui a fait baptiser le tableau. Le titre pourrait être : Sainte Famille, puisqu'il y a l'homme, la femme et l'enfant, encore qu'ils n'aient point du tout l'air de la famille austère du Nouveau Testament. Tenons-nous-en donc au titre consacré. Le style des figures, le ménagement du clair-obscur et des ombres, la fermeté du dessin, la splendeur du coloris, montrent que Rubens s'est appliqué plus sévèrement que d'habitude à cette peinture qu'il destinait au grand salon de sa confrérie.

Je croirais bien que l'Éducation de la Vierge doit être à peu près de ce temps-là, car les traits de la jeune Marie, debout et penchée de profil vers sainte Anne sa mère, ont quelque chose de la fraîche Hélène de seize ans, que Rubens venait d'épouser, en 1630. La pose naïve et chaste de la jeune fille qui tient distraitement son livre, — qu'a-t-elle besoin d'apprendre! — sa physionomie un peu rêveuse, sa robe de satin blanc, pure comme un lis, tout est adorable dans ce tableau. Le génie de Rubens, qui se plaît surtout à la magnificence, aux mouvements dramatiques et même aux passions exagérées, se trouve ici très-sentimental et très-distingué. La couleur a je ne sais quoi de tendre, de suave, de fleuri, de parfumé, dans les tons vaporeux de Murillo peignant ses Vierges immaculées, et toute l'exécution est légère, délicate, presque immatérielle. C'est rare chez Rubens, une peinture où sa vaillante main ne se livre pas à des tours de force ou d'adresse!

A la même période, probablement, appartient encore la Sainte Thérèse délivrant des flammes du purgatoire Bernardin de Mendoza, fondateur d'un couvent de Thérésiennes à Valladolid. Bien qu'il ait été peint pour l'église des Carmes déchaussés d'Anvers, ce sujet est emprunté à une légende espagnole, et Rubens était revenu en 1629 de sa mission à la cour d'Espagne. Le Christ debout, aux pieds duquel est agenouillée sainte Thérèse, ressemble beaucoup au Christ voulant foudroyer le monde, du musée de Bruxelles, tableau qui fut exécuté après 1631. Mais cependant cette Sainte Thérèse est infiniment loin de l'Éducation de la Vierge, comme style et comme pratique. C'est même une œuvre faible et vulgaire pour Rubens, surtout dans la partie inférieure, où Mendoza et trois autres personnages s'agitent au milieu des flammes du purgatoire.

En 1635 eut lieu à Anvers l'entrée triomphale de Ferdinand d'Autriche, après la bataille de Noordlingen et la victoire de Calloo. Quelle occasion pour le génie décoratif de Rubens, chargé de composer des arcs de triomphe, des chars, et les principales ornementations de cette solennité! Théodore van Tulden les a gravés, et Gaspard Gevaert, l'ami de Rubens, les a décrits dans l'ouvrage publié à Anvers en 1641, chez Jan Meursius, par van Tulden lui-même, sous le titre de : *Pompa introitus Ferdinandi Austriaci, Hispaniarum Infantis*, etc., *in urbem Antverpiam*.

Trois de ces esquisses de Rubens pour l'entrée de Ferdinand d'Autriche sont conservées au musée d'Anvers : les deux faces de l'Arc de triomphe érigé près de l'hôtel des Monnaies, et le Char de triomphe que montait le vainqueur de Calloo. Toutes trois sont à peine frottées sur un panneau qui transparaît partout dans les fonds; çà et là sont écrites à l'encre diverses indications, des mesures, les noms des figures allégoriques et autres renseignements. C'est dans ces esquisses qu'on voit bien l'abondance imaginative et la fougueuse splendeur du grand Rubens! Il y a des jets de figures qui semblent d'une hauteur colossale, comme elles le furent en réalité sur ce monument d'un jour; il y a des lions terribles, et une profusion d'accessoires empruntés à tous les règnes de la nature.

Le Christ en croix, plus grand que nature, provient du tombeau de Cornelis de Winter, dans l'église des Récollets. Il serait donc possible de fixer la date de cette peinture, tant de fois imitée et copiée dans l'école de Rubens et même dans l'école française.

Le vingt-troisième Rubens, le Christ sur les genoux de la Vierge, est entré récemment au musée par suite du legs de la collection van den Hecke Baut. On sait combien les petits tableaux de Rubens sont rares; celui-ci est un vrai bijou, d'une exécution fine et précieuse, avec cinq figurines entières, sur le premier plan d'un harmonieux paysage.

Tous ces tableaux ont été gravés par des artistes excellents, tels que Bolswert; mais, si parfaite que soit une gravure, elle ne saurait donner le fac-simile d'une peinture avec la même fidélité que la photographie. Tout graveur y met du sien et interprète avec ses qualités propres le maître qu'il traduit. Le soleil est le seul traducteur qui ne soit pas traître. Une bonne photographie reproduit l'œuvre même du maître, la profondeur des expressions, la justesse des mouvements, l'harmonie des tons, toutes les délicatesses du travail. Aussi les amateurs seront-ils heureux de voir les reproductions photographiques de ces Rubens d'Anvers[1] et des principaux tableaux du musée, par M. Fierlants, à qui l'on doit déjà les admirables reproductions des Memling de Bruges.

1. *Le Musée d'Anvers*, collection des quarante tableaux principaux, photographiés

Le musée de Munich possède quatre-vingt-quinze Rubens, l'Ermitage de Saint-Pétersbourg cinquante-quatre, le musée de Vienne quarante-trois, le musée du Louvre quarante et un, le musée de Madrid trente, le musée de Dresde vingt-sept. Dans toutes ces galeries on peut sans doute étudier et comprendre Rubens, mais, ni là, ni ailleurs, la variété de son talent n'apparaît mieux qu'au musée d'Anvers. Récapitulons : deux grands chefs-d'œuvre, le Calvaire et l'Adoration des mages; deux tableaux d'un charme extrême, la Vierge au perroquet et l'Éducation de la Vierge; un des tableaux les plus répandus, le Christ à la paille; un tableau curieux par sa date, la Trinité; un autre, singulier à cause de l'emprunt qu'il trahit, la Communion de saint François d'Assise; un portrait exquis, celui de Rockox; les vives esquisses pour le triomphe de Ferdinand, etc.

Van Dyck ne brille pas autant que Rubens au musée d'Anvers, toute proportion gardée entre l'initiateur et l'initié. Plusieurs de ses tableaux religieux appartenant à des églises de Belgique, notamment l'Érection de la croix, à Notre-Dame de Courtrai, et le Calvaire, à Saint-Michel de Gand, sont supérieurs à ceux du musée d'Anvers; et, comme portraitiste, c'est en Angleterre surtout qu'il faut le voir.

Nous avons le regret de dire aux savants rédacteurs du Catalogue d'Anvers que les deux portraits inscrits comme originaux sont des copies. Le portrait de Jan Malderus, cinquième évêque d'Anvers, paraît être une copie, non pas d'après van Dyck, mais d'après Rubens, et l'original de Rubens, gravé par Hollar en 1645, se trouve chez la reine d'Angleterre, au palais de Windsor[1]. L'original du portrait de César-Alexandre Scaglia (n° 295 du Catalogue de John Smith) est à Londres, chez M. Thomas Baring; il est un peu plus haut et un peu plus large que la copie du musée d'Anvers, laquelle pourrait passer pour une répétition, si la longue inscription qu'on lit sur le piédestal à gauche ne portait pas la date de la mort de Scaglia : 21 mai 1641. La tête est distinguée, les mains sont fines et dignes de van Dyck; mais comment supposer que van Dyck, qui mourut à Blackfriars, près Londres, le 9 décembre de cette même année 1641, ait fait dans ses derniers jours une répétition destinée à la chapelle de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, que Scaglia avait fondée dans l'église des Récollets? C'est de là que provient cette peinture, fort belle d'ailleurs, et qui aura été exécutée à Anvers, en souvenir de l'abbé, d'après l'ancien original, conquis, avec tant d'autres chefs-d'œuvre, par les Anglais.

par E. Fierlants, et accompagnés d'un texte descriptif. 20 livraisons de 2 planches. Muquardt, éditeur à Bruxelles et à Leipzig.

1. Il a été exposé à l'exhibition de Manchester, en 1857, n° 586 du catalogue. Voir *Trésors d'art exposés à Manchester*, etc., par W. B., p. 196.

De la même chapelle provient un van Dyck délicieux, malheureusement repeint en plusieurs endroits, le Christ au tombeau, composition en longueur et ordonnée dans la manière d'un bas-relief. Le musée du Louvre en possède la première pensée, avec des variantes, vive esquisse, gravée par Lucas Vorsterman, tandis que Bolswert gravait le tableau définitif.

Un autre Christ déposé de la croix a plus d'importance par la dimension de la toile, par le caractère dramatique et même un peu théâtral de l'agencement. Le Christ mort repose sur le roc d'une grotte sombre qui occupe toute la gauche du tableau et en alourdit l'effet. Près de lui, la Vierge, un bras en l'air; à droite, la Madeleine prosternée, les cheveux épars, embrasse une main du Sauveur. Au premier plan, les instruments du supplice et un grand bassin de cuivre. La toile est un peu vide, mais on s'en console en admirant la Madeleine et sa belle robe jaune.

Le grand Christ en croix, ayant à sa gauche saint Dominique debout, et de l'autre côté sainte Catherine de Sienne, couronnée d'épines, est décidément une peinture faible dans l'œuvre de van Dyck. Le Catalogue raconte comme quoi elle fut donnée aux Sœurs Dominicaines d'Anvers, par van Dyck lui-même, en accomplissement d'une promesse qu'il avait faite à son père, François van Dyck, à qui ces religieuses avaient rendu quelques services. François van Dyck était mort le 1er décembre 1622, et les Dominicaines ne reçurent leur tableau qu'en 1629, car, depuis la mort de son père, Antoine van Dyck avait passé presque tout son temps à l'étranger.

Le quatrième van Dyck — sans compter les deux portraits — est un petit Christ en croix, sur un ciel sombre, et sans aucun accessoire. Imitation des Crucifix de Rubens, qui avaient eu tant de succès, ceux de van Dyck les valent, et ils ont même plus de sentiment et plus d'effet fantastique, avec leurs tons argentins.

A côté de Rubens se place un maître qui, comme lui, avait étudié chez Adam van Noort, dont il épousa la fille en 1616. Jacob Jordaens ne se laissa jamais entraîner de l'autre côté des Alpes, et il est bien plus pur Flamand que Rubens et que van Dyck. S'il n'a pas le prodigieux éclat de l'un, ni l'incomparable élégance de l'autre, il représente mieux que personne le naturalisme robuste de son pays. Aucun peintre, dans aucune école, n'a jamais poussé aussi loin les images charnues et sanguines de certains types, d'ailleurs particuliers aux peuples du Nord et surtout à la race flamande. La beauté s'y rencontre parfois, avec un caractère sans doute bien différent du caractère de la beauté méridionale.

C'était sa propre femme, Catherine van Noort, que Jordaens prenait d'ordinaire pour modèle, comme Rubens prit successivement ses deux

femmes, Isabelle Brant et Hélène Fourment, — comme Raphaël avait pris sa Margarita; — et avec cette Catherine, fraîche et réjouie, Jordaens a fait plusieurs chefs-d'œuvre qui glorifient la santé florissante et l'épanouissement de la vie, par exemple la Fille au perroquet[1], de l'ancienne galerie Choiseul, et appartenant aujourd'hui à lord Darnley.

Le musée d'Anvers n'a point de ces merveilles où Jordaens rivalise avec les plus brillants coloristes, tels que Rubens et Corrège, mais trois sujets religieux, l'Adoration des bergers, le Christ au tombeau, et une grande Cène, magnifique quoique devenue un peu sombre; — un sujet de charité, les Sœurs Hospitalières de Sainte-Élisabeth secourant des malades et des enfants pauvres; — et trois compositions symboliques, dont l'artiste avait fait hommage à la guilde de Saint-Luc, lorsque, en 1663, le roi d'Espagne, Philippe IV, eut fondé, au sein de la confrérie, l'Académie royale d'Anvers, qui existe encore. Une de ces trois allégories, la Loi humaine basée sur la Loi divine, porte cette inscription : Arti pictoriæ Iacobvs Iordaens donabat. Les signatures de Jordaens sont extrêmement rares, et après celle-là peut-être n'en citerait-on pas d'autres que celle du Saint Martin guérissant un possédé, du musée de Bruxelles : I. Iordaens. Fecit. A° 1630, et celle du Jugement dernier, du musée de Paris : I. Ior. Fec. 1653.

Le collaborateur de Rubens et de Jordaens, l'ami de van Dyck, qui en a laissé plusieurs portraits admirables, Frans Snyders, n'a que deux tableaux au musée d'Anvers : des Cygnes qui se défendent contre des chiens de chasse, et du Gibier mort, sur une table. C'est peu pour un praticien si fécond, outre que ces deux peintures ne tiennent pas un rang supérieur dans son œuvre.

Après ces quatre grands maîtres, presque inséparables dans l'histoire de l'art flamand, viennent tous les imitateurs ou disciples de Rubens : Deodat van der Mont, ou del Mont, qui l'accompagnait en Italie; van Uden et Wildens, qui peignirent souvent les paysages de ses tableaux ; Gerard Zegers, Jan van den Hoecke, Cornelis Schut, Peter van Mol, van Tulden, van Diepenbeeck, Pennemaeckers, Erasme Quellyn, etc. Le musée d'Anvers est riche en œuvres de ces peintres, très-habiles, mais secondaires, et on peut les y étudier à la fois dans leurs analogies entre eux et dans leurs rapports avec le maître.

1. Exposée à Manchester. Voir *Trésors d'art*, etc., par W. B., p. 228.

W. BÜRGER.

(*La suite prochainement.*)

DE LA FORME

ET

DE LA NOMENCLATURE DES VASES

I

Les vases doivent, sans contredit, être placés au premier rang des choses utiles et agréables; c'est en les formulant qu'un peuple primitif manifeste ses tendances vers l'art élevé; c'est par le choix de ceux dont il s'entoure que l'homme civilisé montre son goût et le degré de culture de son intelligence.

Pourtant, ces charmants produits, les seuls dont on puisse reconstituer la série complète à travers les âges et pour toute la terre, ces produits n'ont, même dans les idiomes savants, aucune nomenclature spéciale.

Lorsque les archéologues voulurent étudier les sujets si hardiment jetés par les Grecs sur leurs poteries lustrées, il fallut bien songer au moyen de s'entendre. On recourut aux sources helléniques; Homère, Aristophane, Athénée, Pindare, Diodore, Hérodote, Pamphile, Xénophon et tant d'autres furent interrogés sans mettre les chercheurs d'accord. Comment faire sortir la lumière de fragments inspirés par des coutumes locales et des mythes variant de contrée à contrée?

Panofka, l'un des plus heureux dans cette étude ardente, était si loin d'avoir satisfait tous les esprits, que M. le baron de Witte écrivait en tête de sa *Description du cabinet Durand :* « Pour éviter de prendre part à la discussion relative aux noms à donner aux différentes formes de vases d'après les usages auxquels ils pouvaient être destinés chez les anciens, nous avons cru devoir faire graver cinq planches offrant presque toutes les formes qui se trouvent dans la collection; chaque article du catalogue indique, par un renvoi de chiffre, la forme du vase dont il traite. »

Dans son *Catalogue des objets d'art composant la collection Debruge-Duménil,* M. Jules Labarte usait du même artifice à l'égard des verres de Venise.

En 1836, M. Gust. Klemm, frappé de cette lacune, proposa une méthode artificielle pour la classification des vases[1]. Partant de la soucoupe (*schale*) comme forme radicale, il en faisait dériver, par aplatissement, la coupe, l'assiette, le plateau, et, par relèvement, la jatte et l'écuelle (*napf*). En redressant celle-ci et en y ajoutant une anse, il obtenait la tasse; avec un redressement plus grand encore, le bocal (*becher*) qui, pourvu d'une anse, donne la cruche (*krug*), et, avec l'adjonction d'un bec, devient pot à eau ou à café (*kann*).

L'urne, vase ventru à large ouverture, devait, par le rétrécissement et l'allongement de son col, fournir la bouteille (flasche).

Cette nomenclature, on le voit, s'applique aux seules choses d'usage; elle relie entre eux les récipients culinaires, aussi tristement dénommés en Allemagne que chez nous.

Plus tard, un artiste éminent, M. Ziegler, comprit qu'il fallait rompre avec ces errements et proposer une méthode entièrement fondée sur l'observation du galbe extérieur des corps. Pour le peintre, devenu dans ses loisirs le rival de Thériclès, il ne s'agissait pas seulement des ouvrages en terre pétrie et tournée, il fallait trouver une nomenclature élégante, claire, logique, pour exprimer l'impression produite sur les sens par la combinaison des lignes et l'ensemble des solides. Placé à ce point de vue, comment conserver la sûreté du coup d'œil et se préserver du vertige? Vouloir réunir dans un même tableau la coupe rudimentaire et le monument d'architecture aux membres complexes, n'est-ce point trop étendre son horizon et en rendre les limites insaisissables?

Pourtant il est juste de mentionner ce travail d'érudition, trop peu connu; nous allons donc en donner une rapide analyse :

FORMES GÉNÉRATRICES

A. Ligne droite et cube.
Z. Ligne courbe et sphère.

FORMES PRIMITIVES

Lignes droites	*Lignes courbes.*
B 1. Cylindre.	C 1. Sphéroïde.
B 2. Conoïde.	C 2. Ovoïde.
B 3. Clavoïde.	C 3. Ogivoïde.

1. *Handbuch der Germanischen Alterthumskunde.*

FORMES MIXTES

Participant du cylindre et de la sphère, les courbes étant dirigées en dedans.

D 1. Canopienne.
D 2. Napiforme.
D 3. Turbiniforme.

E 1. Phocéenne.
E 2. Lacrymiforme.
E 3. Pyriforme.

FORMES MIXTES

Participant du cylindre et de la sphère, les courbes étant dirigées en dehors.

F 1. Corolle s'évasant du tiers supérieur.
F 2. Corolle s'évasant du tiers inférieur.
F 3. Campanule s'évasant du tiers supérieur et se fermant du tiers inférieur.

CRATÉROÏDES

Ayant en largeur de deux à cinq fois la hauteur.

G 1. Cratéroïde segmentaire.
G 2. Cratéroïde de cinq hauteurs, canopien.
G 3. Cratéroïde de quatre à trois hauteurs, campanuliforme.

DISCOÏDES

Ayant en largeur au moins cinq fois la hauteur.

H 1. Discoïde segmentaire.
H 2. Discoïde canopien, tore du chapiteau dorique.
H 3. Discoïde tectiforme, couvercles, pieds des vases.

TIGES

Ayant en hauteur plus de trois fois le diamètre.

J 1. Tige évasée du tiers supérieur.
J 2. Tige évasée du tiers inférieur.
J 3. Tige campanuliforme à double courbure.

Plusieurs choses prêtent à la critique dans cette dichotomie rayonnante, mais nous n'en voulons signaler que l'erreur principale : elle manque d'unité. Tantôt c'est à la géométrie qu'elle emprunte ses formules, tantôt elle emploie les termes usités dans d'autres sciences spéciales, la botanique et l'archéologie. Or, cette complication de langage serait déjà un défaut si, d'ailleurs, on ne pouvait reprocher à certaines expressions de n'être point claires. *Sphéroïde* signifie, pour M. Ziegler, une boule comprimée de haut en bas. Est-ce que le même mot ne s'appliquerait pas également bien à une boule comprimée dans le sens latéral ? *Ovoïde* veut dire un œuf placé la pointe en bas, et *ogivoïde* le même

corps dans sa station naturelle, c'est-à-dire la pointe en haut; ceci est une convention, et nous allons rentrer dans la fameuse discussion des petits boutiens et des gros boutiens.

Corolle en phytographie signifie l'ensemble d'une fleur et ne désigne aucune forme particulière; cela est si vrai que, pour prendre une valeur botanique, ce substantif a besoin d'être accompagné d'un déterminatif, comme *rosacée*, *caryophyllée*, *crucifère*, *labiée*, *campanulée*. La corolle n'est donc pas une forme, et la campanule, F 3, est une corolle.

Quant aux vases canopiens et phocéens, leur dénomination est non moins arbitraire. Privé de sa tête d'Isis ou d'Anubis, le premier n'est plus reconnaissable; le second n'a pas été plus particulier à la Phocée qu'à l'Inde, à la Germanie ou à la Scandinavie.

Il est donc à craindre que, malgré son désir, les vingt-quatre figures de l'éminent céramiste de Voisinlieu ne deviennent pas d'un emploi aussi usuel que les lettres de l'alphabet.

En terminant l'étude sur la nomenclature, M. Ziegler annonce avoir soumis son plan à l'illustre Alexandre Brongniart qui y portait le plus vif intérêt. Ceci est vraisemblable; l'auteur du *Traité des arts céramiques* avait dû retrouver, dans le livre du peintre, beaucoup de noms déjà consacrés. En effet, sans prétendre à l'invention d'une méthode complète, M. Riocreux, en publiant, avec la collaboration nominale du directeur de Sèvres, le *Catalogue du musée céramique*, avait jeté de lumineuses idées sur la manière de décrire les vases. L'ingénieux conservateur avait imaginé une distinction radicale entre les vases *basiques*, c'est-à-dire ceux qui, comme l'œuf de Christophe Colomb, acquièrent la station par le retranchement d'une partie de la figure qu'ils affectent, et les vases *basés*, pourvus d'un cercle formant rebord ou pied. Pour le reste, sa nomenclature était empruntée aux sciences naturelles. Or, s'il peut paraître séduisant de se poser en législateur d'une science, il est bien préférable d'employer les doctrines de ses prédécesseurs, d'adopter un langage admis déjà, connu de tous, et de faire jaillir la lumière en groupant des faits épars pour en former un corps rationnel et logique.

On peut dire que la théorie des formes est née avec les sciences naturelles, dont la mission spéciale est de classer tous les êtres d'après leurs caractères physiques. Linnée, Haüy, Jussieu, ont trouvé des épithètes lucides, concises, pour décrire les minéraux avec leurs prodigieuses cristallisations, les plantes dont les racines, les tiges, les fleurs et les fruits ont reçu de si admirables formes sous l'ébauchoir divin. Que chercher de plus? Pourquoi renoncer à des nomenclatures qui, depuis longtemps, ont passé du domaine scientifique dans le langage vulgaire?

On ne doit pas l'oublier, d'ailleurs, si les pousses d'une acanthe ont inspiré le chapiteau de Callimaque, les roses, les myrtes, les lis de l'Attique n'ont pas été sans influence sur les travaux des potiers grecs. N'est-ce pas toujours aux sources physiques que l'homme emprunte ses premières inspirations? Après avoir bu dans la calebasse ou le couroupita, le sauvage imite leurs formes dans ses premiers vases en terre : le rhyton, cette corne embellie, l'amande de l'Attique transformée en lecythus, les vases figuratifs des anciens Mexicains, prouvent que cette marche est universelle.

Seulement, les produits de l'art céramique se doivent ranger en deux classes distinctes, suivant que leur forme est simple ou complexe. Dans la première classe, on doit comprendre les vases dont l'ensemble est une figure primitive à peine modifiée dans ses parties accessoires; dans la seconde, il faut réunir les ouvrages composés où des membres divers, ayant chacun un principe distinct, concourent à un tout monumental.

Il importe donc d'abord de fixer la nomenclature applicable aux formes simples ou partielles, afin de s'entendre sur la définition des ouvrages composés. Nos lecteurs trouveront figurée à la page 221 celle que nous proposons.

Ces onze formes, jointes à l'hémisphère, paraissent suffire à exprimer les diverses modifications des vases simples. En adoptant, d'ailleurs, avec les termes de cette nomenclature certains mots admis dans les sciences naturelles pour indiquer le renversement et la diminution, on peut rendre sans embarras des nuances d'aspect qui semblaient devoir réclamer exclusivement la souplesse des arts du dessin. Ainsi, le mot *sub*, signe d'infériorité, de diminution, ajouté à certains adjectifs, en détermine nettement le sens; *subhémisphérique* se dira d'une coupe extrêmement ouverte et très-basse; *subcampanulé*, d'un vase floriforme ayant un diamètre très-grand relativement à sa hauteur, etc. Le mot *ob* indique le renversement; placé devant les mêmes adjectifs, il leur donnera une signification inverse de l'ordinaire; *obhémisphérique* s'appliquera aux couvercles; *obcampanulé* signifiera la forme d'une campanule renversée, et pourra désigner la figure de certaines bouteilles orientales surmontées d'un col qui leur donne l'apparence d'une cloche pourvue de sa poignée.

Passons maintenant à quelques démonstrations pratiques de nature à prouver combien ce système est applicable à la description des vases connus. On le sait, les compositions simples annoncent les commencements ou le *summum* de l'art : les commencements, parce qu'au moment où son esprit conçoit l'idée du convenable et du beau, l'homme en cherche l'inspiration dans les formes de la nature et les combinaisons

facilement saisissables; le *summum*, car, après avoir erré longtemps dans les recherches du fini, l'artiste véritablement savant retrouve le grandiose dans la subordination des détails à l'ensemble et dans l'heureuse simplification des lignes. Le naïf et le sublime sont donc les deux points où vient se fermer le cercle des efforts de l'esprit humain. Comment s'étonner dès lors si le vase grec et le pot du sauvage peuvent être définis par des expressions semblables?

Pour commencer, d'ailleurs, par des formes connues et acceptées avec leurs dénominations singulières, nous aborderons les principaux spécimens de la céramique orientale.

Cornet. Ce vase, l'un des plus simples, est un cylindre dont la partie supérieure présente un évasement convolvulacé. D'accord avec M. Ziegler, nous le classons parmi les tiges (vases cauliformes évasés); en effet, son idée première a été fournie par le palmier couronné de ses feuilles nouvelles, ou par la gerbe aux épis mûrs et pesants. Certaines colonnes égyptiennes pourvues de leurs chapiteaux sont une application gigantesque de la même idée rendue dans tous ses détails.

Le cornet, véritable composition céramique, ne saurait se confondre avec le tronc et le bambou, vases figuratifs d'un diamètre égal dans toute la hauteur, ornés de reliefs destinés à rendre l'imitation plus parfaite; ainsi, sur le bambou, les nœuds, les bourgeons et quelques feuilles naissantes révèlent l'intention formelle de l'artiste.

Tous les cornets ne sont pas exactement cylindriques; quelques-uns s'évasent légèrement par le pied, puis rentrent, par un quart de rond, jusqu'au filet circulaire qui leur sert de pied; d'autres présentent, vers leur milieu, un renflement brusque de nature à leur donner l'apparence d'une gerbe avec sa ligature.

Au surplus, en Orient, toute forme dessinée par des lignes simples se trouve sous les deux conditions solides dérivant du cylindre ou du cube; ainsi le cornet, le plus souvent formulé au tour, peut aussi se rencontrer avec quatre surfaces, c'est-à-dire carré de plan; il est fréquent dans cette forme parmi les vieux bronzes chinois.

Le *pi-tong*, ou porte-pinceaux, est un cylindre peu élevé et voisin du bambou; parfois sa surface est parsemée d'ornements en relief percés à jour, ou de fleurs et de sujets gaufrés dans la pâte.

Potiche. On nomme ainsi, dans la curiosité, un vase oriental à couvercle en dôme surmonté d'un bouton ou d'une figurine. C'est la forme canopienne de M. Ziegler. La potiche concourt avec les cornets à former des *garnitures*, c'est-à-dire un assemblage régulier de pièces en nombre

FORMES PRIMITIVES

Vases radiciformes ou en racines.

Courts. — **Bulbiformes.**

Moyens. — **Turbiniformes.**

Élancés. — **Fusiformes.**

Vases cauliformes ou en tiges.

Cylindriques.

Troncs.

Bambous.

Évasés. — **Cornets.**

Vases floriformes ou en corolles.

Simples. — **Convolvulacés.**

Biformes.

Campanulés.

Éricinés.

Vases fructiformes ou en fruits.

Coniques. — **Piriformes.**

Sphéroïdaux. — **Pomiformes.**

impair, soit trois potiches et deux ou quatre cornets, ou bien cinq potiches et quatre vases cauliformes.

Les potiches de grande dimension sont ordinairement turbinées; leur partie supérieure (hanches) est arrondie et surbaissée près du collet formé d'un listel plus ou moins épais; le corps proprement dit est obconique presque en lignes droites et tronqué.

On trouve parmi les potiches toutes les variétés imaginables de galbe, de plan et de proportions relatives; parfois elles deviennent élancées au point de n'avoir plus de station possible sans une monture ou un support artificiel; dans d'autres cas, leur partie inférieure s'évase sensiblement par une courbe nouvelle en sens inverse de la supérieure. Il existe des potiches prismatiques, hexagonales, octogonales, ovales de plan, lobées, côtelées, anguleuses sur leur grand axe, etc. Chercher à les décrire toutes serait une vaine tentative. On peut, par la nomenclature, donner une idée générale des formes; mais les finesses du modelé, les inflexions délicates de la ligne échappent au langage pour passer dans le domaine de la graphique.

Bouteille, ou Lagène. De tous les produits céramiques orientaux, voilà certes le plus variable; il réalise toutes les modifications d'aspect que peut rêver l'imagination dans la donnée d'une panse cubique cylindrique ou sphéroïdale surmontée d'un tube ou col plus ou moins long. Nous avons choisi pour type des vases bulbiformes une charmante lagène chinoise de notre collection, rappelant la forme de l'oignon de scille surmonté de sa tige naissante; d'autres, à panse obturbinée, se rapprochent assez de la bulbe de jacinthe. Souvent le corps des lagènes est sphéroïdal, piriforme, obcampanulé, cylindrique, obhémisphérique, avec compressions latérales, etc. Le col, plus ou moins élevé, n'est pas toujours égal dans toute son étendue; il se rétrécit parfois au point de n'offrir plus qu'une ouverture capillaire comme celle du *guttus* des Romains, ou du *qèniné*, vase à aspersion des Arabes. Comme celui-ci, la lagène à goulot capillaire contient les eaux de senteur dont les Orientaux se plaisent à parfumer leurs hôtes. La *surahé*, vase dans lequel les Persans servent le vin délicieux de Schiraz, a la panse sphérique et le col droit; une autre bouteille persane assez fréquente est hémisphérique à la base, avec le corps conique allongé sans col, et se termine par un renflement assez peu commode pour verser. Quelques lagènes chinoises portent aussi une sphère supérieure surmontée d'un collet subconvolvulacé.

Le plus ordinairement, la bouteille orientale repose sur un filet ou anneau circulaire. Il en existe pourtant dont le pied est assez élevé et subconique.

En ajoutant divers appendices aux lagènes, on peut changer leur forme et leur destination, et en faire de délicieux vases d'ornement; deux

BOUTEILLE EN PORCELAINE DE PERSE

anses en bâtons rompus, un couvercle élevé, permettent de les employer à la place des potiches; avec un bec seulement, comme l'aiguière de la collection Signol, que nous figurons ici, ou avec un bec et une anse,

elles servent à contenir l'eau des ablutions ou les boissons chaudes. Nous avons vu chez M. Duc, architecte, des bouteilles conjuguées dont les cols entrelacés permettaient de verser successivement le liquide contenu dans chaque vase sans qu'un mélange pût s'opérer. Cette forme a été imitée dans les verreries européennes.

La *gourde* n'est qu'une lagène à double ou triple panse, et, pour

éviter les divisions, nous ne l'avons pas rangée dans les vases fructiformes, bien qu'on y retrouve l'imitation complète d'une cucurbitacée employée partout comme vase à boire.

Ainsi que nous l'avions annoncé, nous avons pu rattacher aux formes primitives réunies dans notre tableau les principaux vases créés en Orient et si bien accueillis chez nous; mais, malgré leurs variétés nombreuses, ces vases sont bien loin d'égaler l'imprévu et le caprice des nôtres, ce qui permet de renfermer chaque type chinois dans une grande unité nominale. En Europe, une fois sorti des dénominations barbares de *pots à oille, légumiers, verrières, seaux à rafraîchir,* et autres expressions plus ou moins culinaires, on a dû confondre toute œuvre composée sous les singulières rubriques d'*urnes* ou *pots-pourris*.

Or, qu'est-ce qu'un *pot-pourri?* Sous quelle forme l'imagination peut-elle se représenter un vase désigné ainsi? En cherchant dans les anciens catalogues, il est facile de reconnaître sous ce nom diverses pièces tourmentées de galbe, ici brûle-parfums, là récipient à ouvertures multiples servant à recevoir des bouquets, ailleurs véritable urne destinée à enrichir l'ameublement. *Pot-pourri* ne veut donc rien dire par soi-même, et la définition des formes complexes est encore à créer tout entière.

Ici encore, une méthode rationnelle peut simplifier la tâche, et nous essayerons de prouver, dans un prochain article, que la nomenclature proposée plus haut peut, en grande partie, satisfaire aux besoins d'une description exacte de toute composition céramique.

ALBERT JACQUEMART.

(La suite prochainement.)

LE LIVRE DES FEUX D'ARTIFICE

DE CLAUDE GELLÉE, DIT LE LORRAIN

Tous les amateurs d'estampes anciennes savent l'excessive rareté des pièces de Claude le Lorrain, qui représentent les différentes phases d'un feu d'artifice officiel à Rome. Seuls, le British-Museum et notre Cabinet des estampes en possèdent la suite complète, et, lorsqu'il en paraît une épreuve isolée dans les ventes, elle y est vivement disputée. Il était évident qu'elles étaient détachées d'un livre ; mais ce livre avait échappé jusqu'à ce jour aux recherches des bibliophiles, lorsque, il y a quelques mois, un hasard intelligent fit enfin surgir un exemplaire de cet ouvrage, qui paraît avoir été fait spécialement pour l'ambassadeur d'Espagne à Rome.

Voici le titre du volume : *Descripcion— de las fiestas que el S^r^ marques de Castelrodrigo Embajador de España — Celebrò en esta Corte à la nueva del election de Ferdinando III — de Austria Rey de Romanos. — Hecha por Miguel Bermudez de Castro.* Au-dessous sont les armes d'Autriche gravées sur bois, et plus bas : *En Roma — por Francisco Caballo,* MDCXXXVII — *con licencia de los superiores.* Une jolie bordure encadre tout le frontispice.

Au deuxième feuillet commence la *Descripcion* en vers espagnols de douze syllabes, et qui remplit huit feuillets. Le poëte y décrit toutes les fêtes qui eurent lieu pour cette élection, en commençant par le *Te Deum* qui fut chanté dans l'église *del' Anima*, décorée de riches tentures brodées d'argent, de peintures, etc., en présence de l'ambassadeur d'Espagne, des ducs de Savoie et de Mantoue, et d'autres grands personnages.

Pendant ces fêtes qui durèrent cinq jours, on fit partir trois grands feux d'artifice. Le premier jour, on incendia sur la place d'Espagne une grande machine qui représentait Atlas soutenant sur ses épaules le globe terrestre surmonté de l'aigle impériale, et qui en éclatant laissa voir le

globe semé d'étoiles[1]. Le lendemain, des comédiens espagnols que l'on avait fait venir de Naples représentèrent, en plein jour, une comédie et des ballets sur un théâtre élevé sur la même place. Le peuple y prit grand plaisir. On illumina les façades des palais, on tira force mortiers, et, le lendemain encore, redoublèrent les pétards, les tambours et les symphonies. Le mercredi, on joua une autre comédie en espagnol, et l'on entendit les mêmes orchestres et les mêmes salves d'artillerie.

Le dimanche suivant on construisit, toujours sur la place d'Espagne mais à une grande distance l'une de l'autre, deux grosses machines. Au milieu d'un massif de quarante-cinq palmes carrées s'élevait une forteresse de trente-quatre palmes, allusion au royaume de Castille; sur les quatre angles se dressaient un bastion et une tour crénelée au milieu; au-dessus des bastions on voyait l'Europe avec le cheval, l'Afrique avec le lion, l'Asie avec le dromadaire, l'Amérique avec le crocodile, tenant chacune à la main une couronne d'or qu'elles offraient à l'aigle qui dominait l'édifice. Sur les quatre façades de la forteresse étaient gravés huit quatrains en espagnol[2]. L'autre machine, qui représentait Neptune[3], avait aussi des aigles et des quatrains; des quatre angles du soubassement jaillissaient des fontaines de vin où le peuple put s'abreuver à plaisir. Lorsqu'on y mit le feu, Neptune et les monstres marins qui les portaient vomirent tant de flammes, que l'on eût dit que la place elle-même s'embrasait. L'incendie de la *Tour de Castille* commença par quelques « feux badins, » puis les statues jetèrent des milliers de fusées, la forteresse et les bastions se couronnèrent de « toutes les étoiles du firmament, » et le fracas et la lumière devinrent tels que « l'Italie n'avait point de volcan comparable[4]. »

Après cette description en vers espagnols (silvas), que nous compléterons plus loin, viennent un feuillet blanc et dix estampes, tirées deux à deux sur une feuille pliée par le milieu, avec une marge de plus de deux centimètres en haut et en bas, et d'un centimètre du côté extérieur.

La première planche ayant été décrite, nous dirons seulement que cet Atlas avait soixante-douze palmes de hauteur, et qu'il tournait le dos à la fontaine Barcaccia qui est en face de la grande *Scalinata* de *Trinità*

1. Voir le *Peintre-Graveur français* de M. Robert Dumesnil, t. I, p. 32; nos 30 et 31 de l'œuvre de Claude le Lorrain.

2. Robert Dumesnil, n° 32.

3. Robert Dumesnil, 28.

4. Les diverses phases de ce feu d'artifice ont été décrites par M. Robert Dumesnil dans les nos 32, 33, 34 et 35.

de Monti. Au fond on distingue une partie de la rue de *Due Maccelli*, et le palais Mignanelli qui communique avec un autre palais portant le même nom et un peu en retour de la vue du spectateur. A la droite est dessinée avec une grande exactitude la *via delle Fratte;* de ce côté, et plus près de la machine, le collége de *Propaganda* dont la façade fait face à la place.

La planche suivante, qui représente l'explosion de la machine, est gravée d'une pointe moins fine, et offre quelques variantes dans les toits des maisons, à l'angle de la *salita de San Giuseppe a Capo la Case*.

La hauteur du groupe de Neptune était de cinquante-quatre palmes. Le fond de cette estampe représente le côté de la place d'Espagne opposé à celui décrit ci-dessus; à main gauche, la *strada del Bambuino*, dans laquelle on distingue l'église *dei Greci;* à droite et au fond, une ligne de maisons (parmi lesquelles on aperçoit la *locanda de Serni*), qui aboutit à la *salita de San Bastianello*, rampe par laquelle on peut monter à la *villa Médicis*.

Dans la planche IV, on voit à gauche la *via delle Fratte*, et à droite le collége de la Propagande, tandis que dans les planches V, VI, VII et VIII, on voit la rue de *Due Maccelli*.

La planche IX montre la statue équestre de l'empereur Ferdinand III, debout devant le collége de la Propagande, et restée isolée après l'embrasement successif des châteaux et des tours allégoriques de Castille qui la dérobaient aux regards. Des flambeaux posés sur les impostes marquent les deux étages du bâtiment.

Enfin, dans la planche X qui clôt la série, la statue sur son piédestal, poussée par des hommes cachés dessous, et escortée par des gardes, la hallebarde à l'épaule, et par des trompettes sonnant des fanfares, s'avance vers l'hôtel de l'ambassadeur d'Espagne, illuminé avec des écussons allégoriques. Celui-ci, debout sur le perron de sa porte, au milieu de serviteurs qui portent des torches, s'apprête à recevoir cet hommage. La façade de l'hôtel n'a guère varié depuis cette époque, sauf le petit balcon à jalousies qui se voit au coin de la *strada Marguta*. On voit au-dessus des fenêtres du premier étage les armoiries du pape Urbain VIII : trois abeilles écartelées, et celles d'Espagne.

A la suite de ces dix planches, l'ancien possesseur du volume a joint un autre texte en prose italienne dont voici le titre : *Relatione — delle feste fatte — dall' excellentissimo signore — Marchese di Castello-Rodrigo, ambasciatore della Maestà cattolica nella elettione di Ferdinando Terzo, Ré de Romani — al illustrissimo signore Giustino Landi*. Cette relation prend huit pages; à la dernière sont la date, 10 febraro 1637, et le nom

de Ferrante Corsacci, chargé par l'éditeur Landi de cette description.

Il est extrêmement probable que cet exemplaire fut destiné au neveu du pape Urbain VIII, le cardinal Antonio Barberini, car sur les plats du vélin qui forme sa couverture, sont imprimées les armoiries de ce prélat : les trois abeilles. Cette reliure contient encore deux autres opuscules dédiés spécialement à ce cardinal Barberini. Le volume porte environ 195 millimètres de hauteur sur 140 millimètres de largeur.

Maintenant que nous avons parlé d'une manière générale des fêtes splendides données par l'ambassadeur d'Espagne, ainsi que du livre de Claude le Lorrain, nous croyons utile de relater ici quelques détails inconnus sur chacune des pièces, et de classer ces estampes suivant leur ordre véritable, puisqu'aujourd'hui cela nous est possible.

1. (R. D. 3.) ATLAS SUPPORTANT LE MONDE.

1er *état.* Les initiales C. L. ne sont pas encore gravées au-dessous de l'échelle géométrique et un peu sur la gauche. Cet état est celui de l'estampe du volume.

2. (R. D. 4.) LE GLOBE TERRESTRE, SUPPORTÉ PAR ATLAS, VOLE EN ÉCLATS.

1er *état.* Le trait carré n'est point encore, dans le bas, changé en une échelle géométrique. Le deuxième état est celui de l'estampe du volume.

3. (R. D. 2.) NEPTUNE DEBOUT SUR UNE CONQUE MARINE.

1er *état.* Le numéro XVI n'est point gravé au haut de la planche, à gauche. Cet état est celui de l'estampe du volume.

4. (R. D. 9.) LA TOUR AUX CINQ TOURELLES.

1er *état.* Les initiales C. L. ne sont point encore gravées au milieu du bas de la planche. Cet état est celui de l'estampe du volume.

2e *état.* Les maisons et la foule qui s'aperçoivent dans le fond, à droite, sont gravées d'une pointe très-légère.

3e *état.* Ces maisons et la foule ont été reprises par une main qui ne doit pas être celle de Claude Lorrain. Les têtes des hommes qui composent la foule se distinguent très-nettement et ont perdu toute indécision.

5. (R. D. 5.) MÊME SUJET, AVEC LES FEUX QUI JAILLISSENT DE CHAQUE PIERRE ET RETOMBENT EN CASCADES.

1er *état,* avant un grand nombre de travaux. L'estampe du livre est de cet état.

2e *état.* La grande tour s'entr'ouvre et laisse apercevoir une tour ronde. Les feux sont plus abondants et forment de grandes gerbes qui se croisent. L'aigle lui-même lance des flammes. C'est cet état que M. R. Dumesnil a connu et décrit.

3e *état.* Claude Lorrain a voulu rectifier les imperfections laissées après l'efface-

ment et la retouche d'une partie de la planche. La forme de la tourelle de droite a été nettement accusée, à gauche, par des tailles verticales très-marquées, qui lui donnent une face ombrée. La tourelle centrale a été également reprise dans les clairs et dans les ombres.

6. (R. D. 6.) LA TOUR S'ENTR'OUVRE ET LAISSE APERCEVOIR UNE TOUR RONDE CRÉNELÉE.

7. (R. D. 7.) TOUR RONDE ET CRÉNELÉE, DE LAQUELLE DES FEUX S'ÉCHAPPENT EN GERBES.

1er *état.* Les initiales C. L. ne sont pas encore gravées au pied de la tour placée à gauche. Le trait carré n'est point encore converti en échelle géométrique.

2e *état.* L'échelle géométrique est marquée et les initiales C. L. sont gravées. Cet état est celui de l'estampe du volume.

3e *état.* La planche, effacée par Claude Lorrain dans sa partie supérieure, a été entièrement retravaillée. La tour est entr'ouverte et laisse voir la statue équestre du roi, représentée presque de face.

4e *état.* Le bord intérieur de la tour, à gauche, a été fortifié de tailles horizontales régulières et serrées. Les terrains à gauche et à droite ont été renforcés de tailles régulières et inclinées.

8. (R. D. 8.) LA TOUR ENTR'OUVERTE LAISSE VOIR DE PROFIL LA STATUE ÉQUESTRE DU ROI.

9. (R. D. 10.) LA STATUE ÉQUESTRE DU ROI RESTE SEULE ÉLEVÉE SUR UNE PLATE-FORME.

1er *état.* Le trait carré n'est point encore changé en une échelle de proportion. Le second état est celui de l'estampe du volume.

10. (R. D. 11.) LA STATUE ÉQUESTRE DU ROI EST AMENÉE, AU MILIEU D'ARCHERS ET DE SOLDATS QUI SONNENT DES FANFARES, SUR LA PLACE.

1er *état.* Le numéro 50 n'est point encore gravé dans la marge du bas, légèrement sur la droite. Le second état est celui de l'estampe du volume.

En dehors des dix planches renfermées dans le livre des feux d'artifice, l'on connaît encore une pièce décrite par M. Robert Dumesnil sous le numéro 1. Elle est une reproduction libre du sujet de Neptune. La composition a été diminuée de hauteur, afin de laisser la place nécessaire pour graver une inscription italienne :

LI FUOCHI DELL ECCmo SIGor MARCHESE DI CASTEL RODRIGO,
AMBASCIADORE DELLA MAESTA CATOLICA
NELL' ELLETIONE DI FERDINANDO TERZO, RE DE ROMANI
FATTE IN ROMA DEL MESE DI FEBRAIO M. DC. XXXVII

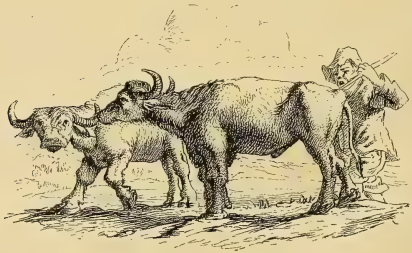
Romæ superior licentia Claudius.

Cette dernière pièce, la seule qui ne se trouve point dans le livre, nous porte à croire que les exemplaires imprimés avec texte espagnol furent tirés à fort petit nombre pour être gracieusement offerts aux invités du noble ambassadeur. Aussi ce livre, qui fait partie de la collection de M. Émile Galichon, est-il jusqu'à présent le seul connu. Ce fut plus tard, croyons-nous, que Claude Lorrain refit le *Neptune* avec une inscription italienne, pour l'édition destinée à être vendue dans les rues.

Cette suite date du commencement de la grande réputation de Claude Gellée. Il en dessina les principaux détails de sa fenêtre même, puisqu'il habitait sur la place d'Espagne, non loin de la maison de Nicolas Poussin. Les paysages qu'il fit pour le cardinal Bentivoglio et qui commencèrent sa réputation sont, il est vrai, antérieurs à 1637, et sa plus belle pièce gravée, le *Campo Vaccino*, est de 1636. Aussi n'est-il point douteux, à voir l'exécution hâtive des pièces de ce livre, qu'elles ne soient le résultat d'une commande commerciale.

Si nous avons insisté sur la description de planches déjà connues, c'est que le classement et le signalement des états en avaient été jusqu'à ce jour tout à fait fautifs. Et les détails que notre mémoire nous a fournis sur les édifices que l'on reconnaît encore aujourd'hui, outre qu'ils montrent l'extrême exactitude de Claude, donnent un intérêt historique à des planches rares, gravées par un de nos plus illustres peintres.

F. DEL TAL.



DESCRIPTION

DES ANTIQUITÉS ET OBJETS D'ART

COMPOSANT LE CABINET DE M. LOUIS FOULD[1].

Il y a, dans la vie des grands amateurs, un moment de suprême jouissance : c'est celui où, devenus plus sévères par la comparaison des chefs-d'œuvre, ils songent à ranger, sous l'aspect et le jour qui leur conviennent, les trésors de leurs collections épurées. Ce moment, M. Louis Fould l'a connu, et tous les amateurs d'élite se souviennent des belles salles dans lesquelles étaient classées, avec tant de goût et tant de convenance, les richesses qu'il avait amassées. A ce moment aussi se fait sentir chez l'heureux collectionneur le désir de substituer un catalogue complet et raisonné au livre qui constatait sommairement les achats de chaque jour. — Ainsi il en arriva pour M. Louis Fould; mais, au moment où sa collection venait de prendre place dans les vitrines d'une galerie construite à dessein, la mort vint le

1. Par M. A. Chabouillet, conservateur du département des médailles et antiques de la Bibliothèque impériale. Paris, J. Claye; 1861.

frapper. Et de cette collection, fruit de tant de peines, source de tant de joies intimes, il ne resterait plus aujourd'hui qu'une banale notice de vente, si les enfants de M. Louis Fould, continuant l'œuvre de leur père, n'avaient pas chargé un savant d'une grande érudition d'en rédiger une description précise et détaillée.

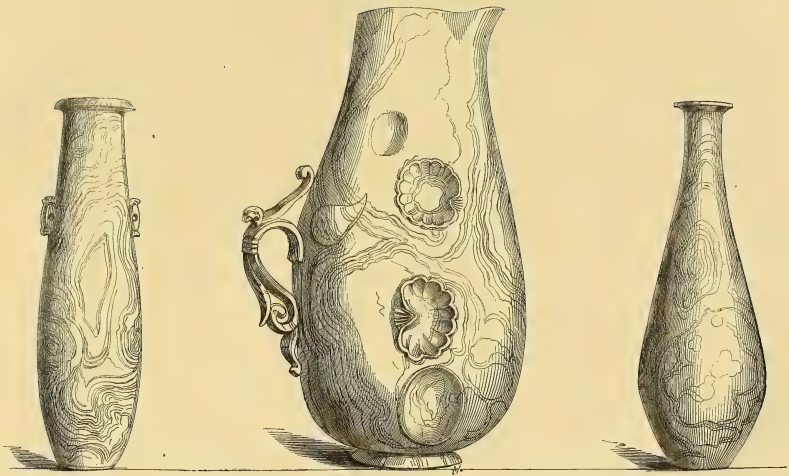
Il ne nous appartient point d'inventorier ici les richesses si variées de ce cabinet; notre collaborateur, M. A. Darcel, nous a dispensé de ce soin [1], et le bulletin des ventes a montré, par le résultat des enchères, en quelle estime les amateurs tenaient certains objets qui le composaient. Nous ne voulons nous occuper en ce moment que du catalogue dressé par M. Chabouillet, le conservateur des médailles et antiques de la Bibliothèque impériale, et montrer quel juge exercé M. Louis Fould avait choisi pour contrôler et enregistrer ses trésors.

Le catalogue est divisé en neuf parties indiquées par l'histoire, et subdivisées en chapitres nombreux se rapportant à la nature des objets décrits. La première partie comprend les antiquités égyptiennes qui, pour la plupart, provenaient du célèbre cabinet Anastasi. La presque totalité des morceaux a été achetée par le Louvre, où elle a comblé des lacunes nombreuses et donné à ce musée une importance aujourd'hui presque sans rivale. Les monuments de l'art asiatique forment la seconde série; mais la lecture des cônes et des cylindres assyriens offre un intérêt purement archéologique qui nous concerne peu. Aussi est-ce avec les antiquités grecques et romaines que commence ce qui faisait spécialement, pour nous, tout l'attrait du cabinet Fould.

Des vases précieux par leur matière, par l'élégance de leurs formes, des verres, des bijoux d'or, des camées, des pierres gravées en creux, des bronzes, des terres cuites se rencontrent en grand nombre dans cette classe si intéressante. Mais ce qui frappe tout d'abord, c'est une statue antique presque de grandeur naturelle, et qui depuis a pris place au Louvre. Les deux gravures dans lesquelles M. Varin a retracé, de profil et de face, ce groupe représentant un Faune avec une Faunisque, nous dispensent de toute description. La tête, bien que séparée du corps (ainsi qu'il en arrive presque toujours), nous est parvenue intacte, et ce marbre de Paros, qui a conservé le poli antique, ne porte aucune trace de restauration. Relativement à son histoire, M. Chabouillet a publié quelques détails qui méritent d'être rapportés ici :

« Joaillier de l'empereur et de la cour de Russie, estimé des plus grands seigneurs qui appréciaient ses talents et sa probité, M. Duval, qui

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 266; t. VII, p. 54 et 119.



ŒNOCHOÉ. LÉCYTHUS EN SARDONYX ORIENTALE. LÉCYTHUS.

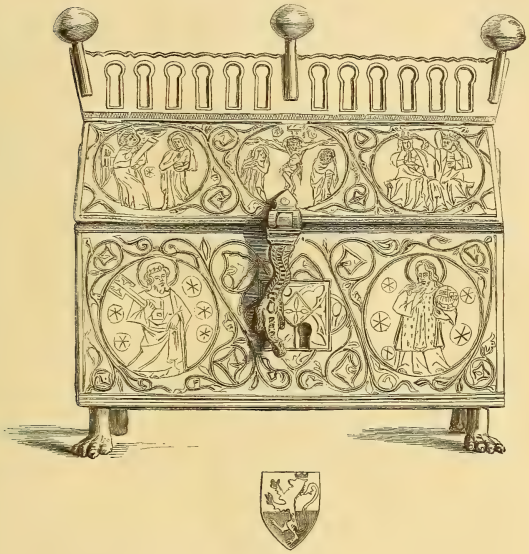
aimait les arts avec une véritable passion, avait profité de ses relations pour former, pendant son séjour à Saint-Pétersbourg, sa belle collection de camées et de pierres gravées, et surtout sa série de marbres antiques. Le Faune, le principal de ses trésors, lui avait été cédé en 1806 par Jean-Tobie Sergell, le célèbre sculpteur suédois. M. Duval avait un tel amour pour cette statue qu'il en refusa 5,000 ducats de Hollande, environ 60,000 francs, que lui en offrit presque aussitôt le marquis de Douglas, depuis duc d'Hamilton. Quelque temps après, le prince royal de Bavière (le roi Louis, père du roi régnant) lui en offrit à peu près la même somme sans pouvoir le décider à s'en dessaisir. On renonça donc à chercher à la lui enlever, et ce n'est en effet que plusieurs années après sa mort que le Faune sortit de son cabinet pour entrer dans celui de M. Louis Fould... Il résulte de deux lettres de M. le commandeur Pietro-Escole Visconti, commissaire des antiquités de Rome, qu'un groupe de deux Faunes désignés ainsi : *l'uno Giovine, l'altre Fanciullo*, fut trouvé, en 1782, à la villa Adriana, dans une fouille faite par le comte J.-B. Centini, du consentement et avec la participation du comte Joseph Fede, à qui la villa appartenait en fidéicommis. Ces faits sont mentionnés dans le *Registre du commissariat des antiquités* que faisait tenir sous sa surveillance Jean-Baptiste Visconti, l'aïeul de M. Visconti et le père d'Ennio-Quirino Visconti, conservateur des antiques du Louvre... Si brève que soit la désignation du registre des fouilles, tout le monde y reconnaîtra notre Faune, car quelle autre statue antique trouvée à la villa Adriana, à la fin du XVIII^e^ siècle, pourrait-on citer qui répondît aussi évidemment à ces mots significatifs : *l'uno Giovine, l'altre Fanciullo?* »

M. Chabouillet, avec une discrétion qui donne une plus haute valeur à ses affirmations, place « la date de cette statue au commencement de l'ère impériale, et il croit que, comme tant d'autres statues antiques, elle est une excellente copie d'un original grec, et que cette copie est due à un artiste grec. »

Les vases peints, qui feront toujours l'honneur des plus riches collections, étaient nombreux et beaux dans le cabinet Fould. Mais, entre tous, on remarquait une *patella* tyrrhénienne que nous donnons ici. Sur le fond se détache un Tyrrhénien barbu, couronné de lierre, et qui, tout en tenant dans ses mains une lyre et une coupe, danse au son d'une double flûte dont une femme joue. Cette composition originale et charmante montre que, si les auteurs de ces chefs-d'œuvre osaient aborder des sujets très-mouvementés, ils savaient s'arrêter à temps, en sacrifiant aux lois dictées par le goût le plus fin.

Les monuments du moyen âge forment la quatrième partie du cata-

logue. Ils ont fourni à M. Chabouillet l'occasion de curieuses explications concernant certains objets civils ou religieux, et nous citerons plus particulièrement la série des émaux, où il a montré une grande érudition toujours appuyée sur des preuves sérieuses.



RELIQUAIRE EN CUIVRE ÉMAILLÉ

Après le moyen âge vient la Renaissance avec ses marbres, ses médailles, ses camées, ses intailles, son orfévrerie, ses statuettes en ivoire, en bois et en bronze. Les spécimens abondent dans toutes les séries. Ici, c'est un buste de Faustine copié sur les monuments antiques, et que nos

lecteurs trouveront en tête de cet article; là, c'est l'effigie d'une grande dame de la cour d'Urbin; plus loin, un joli groupe en bronze nous montre

MÉDAILLE

Silène couronné de lierre, et qui s'avance en trébuchant, soutenu par des bacchantes et des satyres moqueurs. Puis encore, nous rencontrons une

REVERS DE LA MÉDAILLE

de ces belles coupes que l'on nommait *coupes d'accouchée*. Faite dans le style de Pierre Raymond, elle est l'œuvre d'un de ces grands et modestes artistes qui, ne peignant sur émail que par occasion, n'ont pas cru devoir signer leurs produits.

D'autres magnifiques pièces de Pierre Raymond et de Jean Courtois, des bas-reliefs émaillés de Luca della Robbia, des majoliques de Faenza, de Castel-Durante, d'Urbino, des ouvrages de Bernard Palissy, des vases superbes et nombreux de Venise, des objets d'ébénisterie, de serrurerie...,

SILÈNE IVRE

complètent la physionomie de cette grande époque si justement nommée la Renaissance.

Les tableaux rentrent encore dans cette cinquième partie, et ici M. Chabouillet a été assez heureux pour retrouver tout l'historique de deux panneaux sur lesquels sont représentés Philippe de Maldeghem avec sa femme Martine de Boneem et sa nombreuse descendance, cinq fils et quatre filles pieusement agenouillés derrière leurs parents. Ce gentilhomme, nous apprend M. Chabouillet, n'était point seulement un guerrier comme ses ancêtres, illustres dès le XIII^e^ siècle, mais encore un ami des lettres. Il

traduisit Pétrarque en vers français, et sa traduction fut assez goûtée pour être réimprimée à Douai en 1606. Ces panneaux ornaient, suivant toute probabilité, la chapelle de la famille des Maldeghem, attenante à une église des Frères-Prêcheurs, actuellement détruite, et ils seraient de Porbus.

COUPE D'ACCOUCHÉE

Après les tableaux, appartenant tous aux écoles hollandaise, flamande et française, s'ouvre la sixième partie qui renferme la description des armes des diverses contrées de l'Europe et de l'Asie. Puis viennent les monuments de l'Orient, dont le lecteur trouvera à la fin de ce travail un superbe spécimen arabe couvert d'inscriptions persanes. Enfin, la huitième et la neuvième partie sont consacrées aux objets chinois et japonais, parmi lesquels un grand nombre se faisaient remarquer par leur beauté décorative, par leur travail exquis et le précieux de leur matière.

Le simple énoncé des chapitres de ce catalogue, qui ne comprenait pas moins de 2,925 numéros, montre, mieux que tout ce que nous pourrions dire, combien il a fallu de connaissances diverses, de recherches

pénibles, pour décrire les richesses d'un cabinet si important par la qualité et la variété des objets qui le composaient.

FIGURE CHINOISE EN LAPIS-LAZULI

Au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, les amateurs de tableaux, de dessins et

VASE EN CRISTAL DE ROCHE

d'antiquités se plaisaient à faire paraître les catalogues illustrés de leurs collections. De nos jours, ces publications semblent être devenues l'apa-

nage exclusif des amateurs d'antiques, et, pour ne point remonter au delà du musée Denon, citons le *musée Blacas*, dont les monuments musulmans furent décrits par M. Reinaud, et les vases peints par M. Théodore Panofka; le cabinet Durand, avec un texte de M. de Witte; le catalogue des objets antiques et de la Renaissance du musée Pourtalès, et enfin les terres cuites de M. le vicomte de Janzé, reproduites tout dernièrement par la photographie. On conçoit aisément l'importance de semblables ouvrages, dans lesquels un texte concis et clair résume les connaissances du jour, en même temps que le burin d'artistes consciencieux procure aux savants des sujets de comparaisons fécondes. Espérons donc qu'un si noble exemple sera suivi, et que bientôt nous verrons nos grands amateurs reprendre goût à ces sortes de publications, et suppléer ainsi, dans la mesure de leurs forces, à l'action du gouvernement, trop souvent sollicitée en dehors des arts, par des besoins qu'il juge plus impérieux.

ÉMILE GALICHON.

SEAU ARABE ÉMAILLÉ

LA PHOTOGRAPHIE

EN 1861

Trente mille curieux ont visité, en 1859, l'exposition à laquelle la Société française de photographie avait convié pour la troisième fois ses adhérents parisiens, provinciaux et étrangers[1]. C'est dire assez l'intérêt que porte le public à cette merveilleuse conquête de l'homme sur la plus capricieuse et la plus immatérielle des forces de la nature, la lumière. La photographie est arrivée, grâce aux efforts d'hommes ardents et réfléchis, à rendre des aspects de la nature tellement particuliers et personnels, qu'on doit se demander aujourd'hui où finit la volonté pure, où commence la manipulation.

La préférence accordée à certains procédés ou à certains instruments, en créant parmi les nations des écoles véritables, prouve donc encore cette tendance commune aux différentes familles de l'humanité de poursuivre l'expression d'un idéal particulier. Les photographes de l'Angleterre cherchent, ainsi que ses peintres, le rendu précieux, le contour arrondi, et dans le tirage des épreuves obtiennent, comme ses graveurs, des noirs veloutés, des effets tranchés. Leurs objectifs *piquent* mieux, suivant un terme expressif des laboratoires, c'est-à-dire qu'ils pénètrent en quelque sorte les pores de la peau, le grain de la pierre, le pelage des bêtes, l'écorce des arbres. En France, au contraire, les épreuves sont d'un aspect plus gras : il est visible qu'on se préoccupe surtout de l'éclairage des plans du visage ou des valeurs relatives des masses dans le paysage.

Les photographes semblent même emporter leur patrie dans les parois de leur chambre noire. M. Camille Sylvy et M. Claudet opèrent à Regent Street avec autant d'esprit et d'entrain que sur une terrasse du boulevard des Italiens. Ils obtiennent à Londres des clichés parisiens. En revanche un Allemand, M. Hanfstængl a fait de la maison militaire

1. *Gazette des Beaux-Arts* du 15 mai 1859, t. II, p. 209.

impériale un véritable état-major prussien. C'est parce que l'assimilation du goût indigène ne s'opère que bien lentement. M. Hanfstængl n'a-t-il point encore en lui l'idéal du militaire qui, à Vienne ou à Berlin, éblouissait son imagination d'enfant, charmait les yeux de sa jeunesse? Il était sincère en recommandant à son modèle de prendre « la pose la plus naturelle; » mais ce n'est qu'après avoir redressé une épaulette, hérissé une moustache, tiré un pli de la tunique, brossé le chapeau galonné, en un mot modifié un mouvement, corrigé dans d'imperceptibles détails la nature jusqu'à ce qu'elle se rapprochât de son idéal allemand.

Les plus beaux portraits sont, cette année, ceux de M. Alophe. Ils n'exagèrent point la physionomie du modèle, et n'en amoindrissent pas les traits caractéristiques. On s'arrête devant ceux de M. Yvon et celui de M. Hébert qui regarde avec des yeux mélancoliques et profonds. Celui d'une jeune femme debout qui croise ses mains avec une gracieuse afféterie est d'une élégance de bon aloi. En général, les vêtements s'harmonisent largement avec les chairs, et tous nous ont semblé vierges de toute retouche.

Ceux de M. Bilordeaux sont d'une bonne exécution en tant que métier, mais les poses sont communes, les expressions grimacières. Il y a un grand danger à toujours choisir des acteurs. La vie factice de derrière la rampe imprime à l'épiderme une fatigue précoce, aux traits une mobilité exagérée, aux yeux une fièvre inguérissable, aux mouvements la tendance à la charge, et, dans la vie réelle, qui n'est faite que d'atténuations, on reconnaît toujours, à sa pâleur, à sa tournure agitée, l'artiste dramatique. Au contraire, M. Ken cherche dans ses modèles les ajustements de bon goût et les gestes de bonne compagnie; quelques têtes, qu'il détache sur le fond par des demi-teintes dégradées, sont d'un aspect harmonieux.

Les *Groupes et Études* de M. Wegner d'Amsterdam créeraient à nos artistes pour la décision du rendu un rival des plus redoutables, s'ils n'étaient point gâtés par le pire des défauts : la prétention. Ses femmes méditent avec la froideur minaudière de la Lolotte de Werther, et ses jeunes hommes, drapés dans des manteaux à trois plis, interrogent l'infini avec cette anxiété propre aux âmes qu'agitent les terribles problèmes du non-moi.

L'exposition de 1859 comprenait, sous 1295 numéros, les envois de 148 exposants; celle-ci n'en contient que 1260, répartis sous le même nombre de noms. Elle a donc restreint, non pas le nombre des appelés ni des élus, mais celui de leurs œuvres. Mais pourquoi le jury n'a-t-il point dit à M. Nadar que ses envois n'étaient peut-être point au niveau de sa réputation? Que n'a-t-il élevé une digue contre le débordement de cette

huitième plaie : les cartes de visite? Sauf de rares exceptions (les *Mignonnettes* de M. Pesme, par exemple, qui, à une exiguïté précieuse, joignent la verve du geste et le charme de la couleur; celles encore de M. Paul Gaillard dont les poses en action : *un Peintre à son chevalet*, *un Musicien avec son violoncelle*, luttent de naturel avec la peinture de M. Meissonier), les cartes de visite n'offrent en général qu'un intérêt intime ou scabreux. Leur exhibition est donc un fait purement commercial. La Société doit réserver la place aux progrès réellement accomplis, pendant l'espace de deux ans, dans l'importance des clichés, le tirage des épreuves, les applications artistiques, scientifiques ou industrielles, et renvoyer aux devantures de certains magasins les jupes audacieusement transparentes, les écarts funambulesques, les appels à la charité universelle recueillis sur les tréteaux des petits théâtres ou dans les coulisses du demi-monde.

Mais surtout pourquoi le jury, qui compte des praticiens aussi consommés que MM. Olympe Aguado, Bayard, Bertsch, Édouard Delessert, Davanne, Jean Renaud, etc., n'a-t-il point usé de plus de sévérité envers les retouches? Il n'est guère d'épreuves qui, à côté de portions merveilleuses, ne cherchent à dissimuler les cicatrices du pinceau ou du grattoir. Eh quoi! vous prétendez modeler avec plus de souplesse, préciser avec plus de goût que cet agent mystérieux qui fixe la nature elle-même sur une glace. Non content de réparer quelques inévitables accidents, ici vous éteignez une lumière, là vous atténuez une ride ou vous modifiez un contour! L'œil, surpris de rencontrer une lourdeur au milieu d'une demi-teinte infiniment douce, de ne plus suivre tout le développement d'un muscle qui saillit, de ne plus reconnaître le modelé qui estompe cette ligne idéale qu'on appelle contour, découvre en s'indignant que ces yeux ont été alanguis, cette main maniérée, ce profil de montagne découpé sur un ciel fait à la mine de plomb. L'artiste vous demandait un renseignement naïf, une étude sincère, vous lui rendez une miniature de contrebande. Craignez qu'un jour Phébus ne vous attaque en diffamation.

Le nom de M. Alphonse Davanne n'est point inconnu à nos lecteurs, et nous leur avons signalé plus d'une fois les travaux de chimie à l'aide desquels il a fait sortir bien des points de la photographie de la voie purement expérimentale. Cette année encore, le choix du site de ses paysages est parfait; la relation entre le blanc vif des monuments et les masses de verdure témoigne de la sûreté de sa volonté, comme la beauté du tirage de celle de sa pratique.

Ces paysages établissent incontestablement notre supériorité sur les Anglais. M. Maxwell Lyte, établi depuis plusieurs années dans les Pyrénées, doit lui-même s'avouer vaincu et reconnaître qu'il n'obtient

les plans de montagnes successifs qu'en brûlant les vallées par des noirs opaques. L'Angleterre n'a guère envoyé de hors ligne que des *Vues prises dans l'île de Madère,* par M. Russell Gordon, et les *Résidences de Sa Grandeur le duc de Bedfort, dans le Devonshire.* Si nous leur reprochons la préciosité qui fait de l'herbe un tapis de haute laine, nous recommandons cependant à M. Jean Renaud et à madame Breton, de Rouen, qui a prouvé la délicatesse de son goût dans les *Tombeaux des cardinaux d'Amboise,* de s'inspirer un peu de leur vigueur et de renoncer à ajouter des ciels sur les clichés. Le ciel a une part immense dans les impressions que nous recevons d'un paysage; les grands maîtres seuls ont eu le secret de son impondérable légèreté, de sa profondeur idéale, de la forme à la fois si fugitive et si précise de ses flocons et de ses plans arrêtés; laissons les maîtres chercher la relation intime entre les lignes de l'horizon et la silhouette des nuages.

Mais la photographie sent qu'elle puise un de ses plus grands éléments de succès dans la curiosité des voyageurs. Tandis que M. Paul Gaillard et M. Paul Delondre opéraient dans la forêt de Fontainebleau, MM. Bisson frères saisissaient une vue de *l'Aiguille verte* et de la *Vallée de Chamounix,* du plus heureux pittoresque, et leurs *études,* faites au milieu des glaciers, fixaient, avec un incroyable bonheur de tons, l'éblouissant reflet de la neige et l'ombre pâle que projettent sur elle les aiguilles de granit. M. le docteur Lorent, de Manheim, a porté en Égypte son objectif impassible, et nous avons entendu M. le duc de Luynes rendre une justice méritée à la couleur locale que nous sentons instinctivement dans ses épreuves. Nous les préférons donc à celles de M. Léon Mehdin qui, après avoir réuni dans un album splendide les plus glorieuses étapes de la guerre d'Italie, a parcouru l'Égypte et la Nubie avec une mission du ministère d'État. Le développement énorme de ses épreuves est obtenu par des subterfuges qui font douter de leur sincérité, et bien inutilement, car l'impression ne doit point naître de l'étendue, mais de la justesse. Ceci dit pour l'opérateur, il faut admirer sans réserve ces *Groupes de palmiers* qui semblent une mine de plomb de Marilhat estompée par places; ces *Colosses de Memnon* dont le Nil débordé vient baiser le socle, et surtout ce *Sphinx* qui élève à demi, au-dessus des vagues de sable, sa poitrine et sa tête de sirène hiératique.

Citons encore, avant de terminer cette revue de la seule branche dans laquelle le photographe puisse parfois obtenir un résultat qui fasse presque tableau, les *Albums* de M. Louis de Clercq, les *Voyages en Espagne et en Orient,* et une suite des plus intéressantes pour l'archéologie sacrée : les *Châteaux du temps des croisades, en Syrie.* Et conseil-

lons à nos éditeurs, s'ils veulent illustrer la *Guerre du Nizam*, de Méry, à nos directeurs d'Opéra, s'il veulent monter *le Dieu et la Bayadère*, de consulter, à tête reposée, les vues stéréoscopiques que le major Webster Gordon a recueillies pendant ses voyages dans l'Inde. C'est la vie de la nature saisie dans sa plus vive intensité.

Les reproductions de tableaux sont devenues des notes indispensables à ceux qui collectionnent l'œuvre d'un maître, ou qui ne peuvent aller étudier les écoles sur les lieux mêmes de production. Ici, elles saisissent une finesse d'intention; là, elles mettent à nu une déviation de la forme, dissimulée dans l'original sous le charme de la couleur; là encore, elles font sentir mieux les vides de la composition ou la banalité du mouvement. Dans tous les cas, on ne saurait les accuser de partialité; elles traduisent mot à mot ce que le burin, qui se croit le plus sincère, modifie toujours sous le sentiment du graveur qui le manie. M. Bingham, par une longue pratique, par les facilités qu'il a d'éclairer à sa guise les tableaux de MM. Meissonier, Gérôme, etc., transportés dans son atelier, est arrivé à vaincre, sinon les obstacles insurmontables qu'offrent certains tons, au moins les rugosités de la pâte ou les sillons de la brosse. Quelques-uns des *dessins de Raphaël*, que lui a confiés le Louvre, sont rendus avec fidélité et sont le complément obligé des admirables cartons de Hampton-Court, de M. Caldesi, qui, cette année, s'est surtout consacré aux *Marbres d'Elgin* du British Museum et aux principaux tableaux de la *Galerie de Buckingham Palace*. Les dessins à la mine de plomb ou au lavis, formant un camaïeu sur une surface polie, comme l'*Illustration du Dante* de M. Gustave Doré, sont d'une réussite beaucoup plus certaine encore, et M. Michelet nous a donné un piquant avant-goût du livre; ce sont des bois... avant la gravure.

M. Fierlants, de Bruxelles, s'est attaqué cette année de préférence aux Van Dyck et aux Rubens. Mais outre qu'il avait affaire à des coloristes qui ne ménagent ni l'abondance de la pâte, ni la furie de la touche, ni la variété des tons, il lui a fallu, la plupart du temps, opérer dans des églises ou dans des galeries particulières. Il a lutté contre tous ces désavantages avec courage.

Bien des photographes ont envoyé des reproductions de sculptures antiques ou contemporaines. Nous ne pouvons les citer toutes, mais nous signalerons celles de M. Joly-Grangedor qui prouvent chez leur auteur un sentiment très-élevé dans le choix des beaux morceaux. Le titre de *Musée de statuaire antique et moderne* semble indiquer qu'on les destine à l'étude des élèves, mais ce n'est pas sans danger qu'on introduirait la photographie dans les écoles. Dans le *Triptolème d'Éleusis*, qui n'a

qu'un relief peu sensible, la sérénité de la ligne est conservée et fournit un excellent modèle; mais dans les bosses, comme la tête de la *Vénus de Milo* ou du *Jupiter Trophonius* du Musée du Louvre, ou de l'*Homère* du British Museum, outre que le relief des plans est exagéré, le modelé se simplifie d'une façon sensible, puisque pour le retrouver dans son absolue réalité on est forcé de se servir du subterfuge d'un stéréoscope. Si ces modèles sont incontestablement supérieurs aux misérables lithographies qui ne servent qu'à émousser le goût des enfants, ils ne sauraient cependant prétendre à remplacer complétement les plâtres moulés sur les originaux [1].

Enfin, pour épuiser la série des applications utiles et scientifiques, nous insisterons sur les *instantanéités* qui, prises au milieu des villes, les rendent avec les voitures qui roulent, les chevaux qui trottent, les passants qui marchent, flânent ou causent, c'est-à-dire avec leur physionomie réelle, absolue, vivante, à un moment donné du jour ou de la saison; et aussi sur les *reproductions* d'objets d'histoire naturelle et d'anatomie normale ou pathologique, tant de grandeur naturelle ou à peu près, que plus ou moins amplifiés au moyen du microscope; les grossissements varient de 28 à 600 fois en diamètre. Ce sont des matières textiles telles que des fils de lin, de coton, de laine, gros comme des câbles du *Great Eastern;* des globules de sang dans lesquels flottent des mondes, et des ongles d'araignée qui contiennent toute une trousse de chirurgien.

Les artistes reprochent avec raison à la photographie de ne point donner aux premiers plans l'importance qu'ils ont dans la nature. Condamnés par les lois de l'optique à se placer très-loin des objets, lorsqu'ils veulent des épreuves de quelque étendue, les photographes ne peuvent en quelque sorte obtenir que des rideaux de fond, puisque, pour une épreuve nette de 50 centimètres seulement, il faut placer l'instrument à 150 mètres de ces premiers plans, que le peintre trouve au pied de son tabouret. Or, voici par quel ingénieux instrument M. Bertsch a

1. Cette opinion est, du reste, celle d'un juge plus autorisé, M. de Laborde. « En thèse générale, a-t-il écrit, je repousse l'emploi de cet art, d'ailleurs admirable, mais peu propre à fournir de modèles les écoles de dessin... Les épreuves obtenues devant des plâtres moulés sur des statues antiques ne résolvent pour l'élève aucune difficulté, et faussent ses idées sur plusieurs points essentiels. La perfection même du procédé, perfection uniforme qui sent la mécanique, décourage l'élève et l'induit en erreur. Je n'admets les épreuves photographiques de la grandeur de l'original que pour la copie des dessins des vieux maîtres, quand elles ont assez bien réussi pour reproduire tout le travail, sans rendre avec la même valeur les taches du papier ou la saleté produite par le temps. » (*Union des arts et de l'industrie*, t. II, *l'Avenir*, p. 214. Paris, 1856.)

paré à cet inconvénient capital. Une petite chambre noire, d'un décimètre carré, nommée *chambre automatique* parce qu'elle se met au point toute seule, est placée à une dizaine de pas des premiers plans du paysage que l'on veut photographier. Depuis ces premiers plans, qui n'offriront plus les anciennes exagérations de volume ou les indécisions de contours, jusqu'à l'horizon, tout sera, au contraire, d'une netteté rigoureuse, et donnera une image en rapport exact avec celle qui se peint dans nos yeux : ce sera, en un mot, le même paysage réduit, avec une précision mathématique, dans un carré de 6 centimètres. Ces épreuves ont encore l'avantage d'atténuer dans le stéréoscope ces découpures des différents plans qui font l'effet de coulisses sur un théâtre. Un coffre, grand comme une boîte de paysagiste, renfermant la chambre noire et tout ce qui est nécessaire pour opérer en pleine campagne par la voie humide, tel est désormais le bagage du photographe en voyage, et, de retour dans son laboratoire, il ne lui reste plus, au moyen du mégascope héliographe, qu'à tirer, d'après ce cliché microscopique, des épreuves plus grandes ; et il peut les obtenir de deux ou trois mètres d'étendue, puisque le grandissement n'a de limites que dans la dimension des glaces dont on dispose.

Deux systèmes sont en présence pour le mode de grandissement : celui de M. Bertsch, qui a le désavantage d'avoir été inventé en France par un homme ingénieux et savant que la croix d'honneur a récemment récompensé de ses travaux sur la microscopie, et l'appareil Woodward, qui a pour lui de nous être venu d'Amérique. Du moins, les grandissements de M. Bertsch sont d'une netteté parfaite, tandis que ceux qu'ont obtenus MM. Aguado et Delessert, avec l'importation américaine, laissent beaucoup plus à désirer sous ce rapport.

Ce qui frappe le plus dans les épreuves de M. Édouard Delessert[1], c'est, je ne dirai pas leur aspect de tableaux, mais les souvenirs qu'elles éveillent, en y prétendant, de tableaux déjà vus. Là, un bouvier, l'aiguillon à la main, est arrêté près du chariot à foin de mademoiselle Rosa Bonheur. Cette vache, à l'œil inquiet, aux naseaux frémissants, n'ai-je déjà point étudié le jeu de la lumière sur ses flancs, à l'angle d'un buisson de M. Troyon? Le ton général en est d'une grande douceur, et la proportion excellente ; mais, si l'on n'y prend garde, la photographie ne fournira bientôt plus que des matériaux maniérés et des études sans naïveté.

1. Nous regrettons de ne pouvoir donner les dimensions des épreuves les plus curieuses. C'est une lacune dans le catalogue, et nous la signalons à M. Laulerie, l'intelligent et dévoué secrétaire de la Société.

Le comte Olympe Aguado fait encore une plus grande concurrence aux peintres réalistes. C'est dans ses clichés, grands comme nature, que je puiserais au besoin mes plus forts arguments pour plaider la cause de l'idéal, car ses portraits vivent mais ne pensent pas. Quel admirable résultat cependant que le portrait d'une *Dame en noir!* Elle est debout; ses mains tiennent un éventail et sortent de longues manchettes blanches qui tranchent sur l'austérité du ton général. La tête, légèrement inclinée sur l'épaule, les yeux fatigués, donnent à l'ensemble une mélancolie profonde; on dirait un carton de grand maître massé à l'encre de Chine.—Il y a là, sans nul doute, une mine féconde; mais il faut que M. Aguado s'astreigne à des clichés de la plus excessive netteté, et qu'il ne poursuive ses grossissements qu'autant qu'ils ne déforment pas l'original. Le portrait de *M. Membrée* est peu ressemblant, et, quant à celui de la dame en noir, une auguste bouche disait avec justesse « qu'il fallait tout le dévouement d'une mère pour qu'une femme se laissât exposer en cet état. »

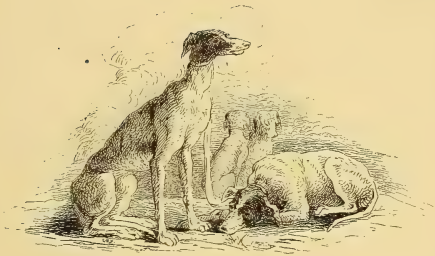
Nous avions réservé pour la fin le système de M. Bertsch, qui rapproche d'un degré de plus la photographie de l'art absolu en corrigeant la déviation des lignes qui lui avait été jusqu'à ce jour imposée; mais un fait plus intéressant encore pour son avenir, c'est la durée que lui assure la découverte de M. Poitevin, et l'éternité que lui consacre celle de M. Lafon de Camarsac. On sait que le plus vif reproche qu'on lui adressait, c'était sa fragilité. Passe encore pour les portraits. Ils vivent, hélas! souvent plus longtemps que celui qui l'a donné, que celui qui l'a reçu! Mais on hésitait à confier à la photographie la reproduction coûteuse des monuments intéressants. M. Poitevin, en substituant aux sels d'argent, si facilement attaqués par la lumière, la poudre impalpable du charbon, a obtenu des épreuves qui n'ont point encore l'exquise transparence des autres, mais qui, par le vernis cohérent qu'elles déposent sur le papier, se rapprochent singulièrement d'une impression véritable.

M. Lafon de Camarsac fait mieux encore : c'est sur un émail, sur la pâte même d'une porcelaine, qu'il imprime son épreuve; en la passant au four, il la vitrifie et obtient ainsi l'analogue de toutes les porcelaines peintes ou de tous les émaux. Il y a là un fait immense. Le modelé atteint une délicatesse dont nous ne connaissons d'équivalent que dans les anciennes plaques daguerriennes, et les demi-teintes sont infiniment plus douces que sur le papier. C'est une miniature dans la plus exquise acception. Enfin, les applications pratiques sont à l'infini. Outre d'admirables portraits sur émail qui ne craignent plus rien ni de l'humidité, ni de la lumière, ni des voyages, M. Lafon de Camarsac a décoré des fonds d'as-

siettes; il fournit au commerce des broches, des bracelets; enfin il a reproduit, d'après des émaux de Limoges, des plaques de coffret que ne désavouerait pas Léonard Limosin.

Que conclure de l'avenir d'une science qui, depuis deux ans seulement, a résolu de tels progrès? C'est qu'en fournissant au savant une variété infinie de matériaux, à l'industriel des produits d'une précision absolue, à l'artiste des reflets de cette beauté expansive qui modèle la création tout entière, la photographie a agrandi, dans tous les sens, le domaine de l'activité humaine, et que, sous la conduite des hommes intelligents qui la dirigent, les pas qu'elle a déjà faits sont, pour l'avenir, des gages certains de plus grands succès encore.

PHILIPPE BURTY.



RECHERCHES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

III

DIX-HUITIÈME SIÈCLE

(*Suite* [1].)

Parmi les causes qui contribuèrent à pousser l'art français dans des voies plus sages, il faut tenir compte de l'influence de madame de Pompadour. Cette proposition paraîtra peut-être malsonnante, car les livres des « bons auteurs » enseignent tout le contraire, et il est d'usage de considérer le règne de la marquise comme une époque néfaste dans l'histoire de notre école. Mais nous croyons pouvoir invoquer à l'appui de notre sentiment l'autorité de quelques faits significatifs. Nous n'entendons pas dire que madame de Pompadour ait eu, sur tout ce qui se rapporte à l'art, un système bien arrêté; qui donc, en ce temps déjà si troublé, avait su se faire des convictions inébranlables? Et comment pourrait-on demander à une femme frivole cette foi robuste qui manqua à plus d'un philosophe et à Diderot lui-même? La politique, les chiffons, les préoccupations d'une situation facilement conquise, mais éternellement menacée, tenaient dans l'esprit de madame de Pompadour une place considérable. Elle avait reçu des dons heureux, elle abondait en qualités charmantes, mais elle eut toujours moins de logique que de fantaisie. De là dans la protection, d'ailleurs très-réelle, qu'elle accorda aux arts, des contradictions merveilleuses. Elle applaudissait au succès de Boucher, elle souriait à Carle Vanloo, elle faisait faire sa statue par Pigalle et son portrait par Drouais, c'est-à-dire qu'elle tendait la main à

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 45 et 82; t. X, p. 14 et 129; t. XI, p. 110.

la plupart des maniéristes, et le même jour, presque à la même heure, elle encourageait les débuts de Vien, elle tenait Bouchardon en grande estime, elle faisait de Guay, le graveur en pierres fines, son collaborateur ordinaire, s'associant ainsi aux efforts des artistes qui, bien chancelants encore et bien incertains, se tournaient déjà vers l'art antique et protestaient timidement contre les exagérations de la ligne flamboyante. Lorsqu'elle conçut l'intelligente pensée d'envoyer en Italie son frère le marquis de Vandières, elle lui donna pour compagnons de voyage l'abbé Leblanc, qui n'était pas une tête folle; Cochin, qui avait déjà rompu plus d'une lance en faveur des saines doctrines; Soufflot, qui mettait la géométrie au-dessus du caprice, et qui — la marquise le croyait sincèrement — portait dans son cerveau l'architecture de l'avenir. La nomination de Bachelier comme directeur de la manufacture de Sèvres répondit à la même pensée, car Bachelier était un homme sage, une manière de professeur, et il s'était acquis je ne sais quel renom d'archéologue en recherchant, avec le comte de Caylus, les secrets de la peinture à la cire. Sans multiplier ici les exemples, il nous semble donc que, bien que madame de Pompadour n'ait jamais eu sur la question d'art que des aspirations confuses, son sentiment intime l'eût poussée à déserter peu à peu les voies de l'art maniéré, héritage fatal de la décadence italienne. Un fait demeure certain : c'est que, dès que son frère fut devenu intendant des bâtiments du roi, une protection réelle et constante fut acquise à ceux qui, peu à peu, devaient entraîner l'école dans des chemins nouveaux; et, la chose vaut la peine d'être remarquée, les administrations des beaux-arts en France n'étaient pas accoutumées à prodiguer leurs sourires aux artistes qui, au lieu de se souvenir, marchent en regardant devant eux.

Quoi qu'il en soit, de 1750 à 1764, c'est-à-dire pendant les dernières années du règne de la favorite, il se produisit dans l'art un mouvement qui, si timide qu'il fût, indiquait pourtant un renouvellement prochain. Chacun eut sa part dans ce travail collectif : on sait les efforts du comte de Caylus; on en peut rire aujourd'hui, on peut trouver qu'il n'a eu qu'une vue bien imparfaite de l'art antique; mais, dans l'histoire, les révélations ne sont jamais instantanées, et la science n'arrive à la vérité qu'à la suite de longs tâtonnements. Les recueils publiés par le comte de Caylus durent nécessairement frapper l'attention des orfévres et des joailliers. Dans les *Observations sur les antiquités d'Herculanum*, que Cochin et Bellicard mirent au jour en 1755, ils avaient fait graver des lampes, des trépieds, des agrafes, vestiges d'un grand art mal compris, mais qui dut surprendre étrangement les successeurs de Meissonnier et même ceux de Thomas Germain. De la surprise ils passèrent à l'admiration, et

bientôt ils s'efforcèrent d'imiter, tant bien que mal, les modèles que leur montraient les savants.

Madame de Pompadour vécut assez pour assister à l'aurore de cette renaissance. En 1763, la partie était presque gagnée, et nous n'en voulons pas d'autre preuve que ce passage de la *Correspondance littéraire* de Grimm : « Depuis quelques années, on a recherché les ornements et les formes antiques; le goût y a gagné considérablement, et la mode en est devenue si générale que tout se fait aujourd'hui à la grecque. La décoration extérieure et intérieure des bâtiments, les meubles, les étoffes, les bijoux de toute espèce, tout, à Paris, est à la grecque... Nos petits-maîtres se croiraient déshonorés de porter une boîte qui ne fût pas à la grecque... Il n'en sera pas moins vrai que les bijoux qu'on fait aujourd'hui sont de très-bon goût, que les formes en sont belles, nobles et agréables, au lieu qu'elles étaient tout arbitraires, bizarres et absurdes, il y a dix ou douze ans. »

Il est curieux de rapprocher de ce témoignage littéraire les gravures et les monuments qui nous sont restés de cette époque. Cette comparaison prouve qu'en ce qui touche ce prétendu renouvellement de l'orfévrerie, il y eut, chez les artistes comme chez les lettrés, une grande part d'illusion. Il est risible, il est touchant de voir avec quelle bonne foi nos orfévres s'imaginaient faire de l'antique. Hélas! ils en étaient à mille lieues, et, malgré tous leurs efforts, ces médiocres archéologues ne faisaient que du Louis XV ou du Pompadour, pour laisser à cette période de l'art le nom qu'elle doit porter. Mais s'ils étaient à ce point éloignés de cette Grèce qu'ils croyaient imiter, il est très-juste de dire qu'ils avaient pris au sérieux les moqueries du président de Brosses et de Cochin, et que, renonçant au style *rocaille* tel que l'avaient compris Meissonnier et ses amis, ils s'acheminaient lentement vers un art plus simple, qui, aux approches de la révolution, devait être dans toute son efflorescence.

Ces commencements de sagesse, ces aspirations vers un idéal moins tourmenté sont visibles dans les bijoux du temps de madame de Pompadour, et notamment dans ceux de Jean-Denis Lempereur, le plus illustre joaillier de cette époque. La réputation de cet artiste était déjà faite depuis longtemps, quand madame de Pompadour commença à gouverner la France, car, dès 1716, il avait pris rang parmi les gardes du métier, et, quelques années après, nous voyons le marquis de Calvières acheter à ce « fameux metteur en œuvre une bague bronzée singulièrement, où étoit une agate représentant naturellement un nègre[1]. » Telle était la situation

1. E. et J. de Goncourt, *Portraits intimes du* XVIII^e^ *siècle*, II, p. 130.

que Lempereur occupait dans le corps des marchands, qu'il devint quartenier de ville en 1735 et échevin en 1756. Sans parler ici de ses qualités d'artiste, il passait pour honnête homme, et il n'est pas indifférent de remarquer qu'un certain M. de La Salle de Dampierre imagina de faire son portrait dans une comédie qu'il fit jouer en 1763 (*le Bienfait rendu, ou le Négociant*) : « M. Lempereur, nous dit Bachaumont, y est dépeint très au naturel, et le public l'a reconnu avec plaisir[1]. » Lempereur a dû mourir en 1775 ; c'est du moins à cette date que se fit la vente de son cabinet, car il avait réuni une admirable collection de tableaux des diverses écoles. Comme joaillier, Lempereur jouissait d'une réputation européenne ; les ouvriers étrangers venaient de bien loin apprendre dans ses ateliers l'art de monter les pierres précieuses. Ses œuvres ont péri ou sont aujourd'hui dispersées chez des amateurs qui les admirent sans en connaître l'auteur. Mais, heureusement pour sa gloire, Lempereur a laissé un élève, Pouget le fils, qui nous dira quels étaient les mérites de son maître.

Pouget, joaillier à Paris, a publié en 1762 un *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*, et en 1764 un *Nouveau recueil de parures de joaillerie*, qui, reliés d'ordinaire en un seul volume, donnent la plus exacte idée du bijou au temps de madame de Pompadour. Pouget n'y a pas réuni seulement des modèles de son invention ; il a soin de nous avertir que plusieurs des pièces qu'il a fait graver ont été mises en œuvre dans l'atelier de Lempereur. Celui-ci excellait dans la fabrication des bouquets de fleurs en or émaillé, fleurs impossibles et charmantes dont le cœur était formé d'une pierre précieuse. La composition de ces bijoux était presque toujours régulière et symétrique. Le nœud de diamants que nous reproduisons ici, et qui est conçu dans un goût à la fois si riche et si élégant, est emprunté au recueil de Pouget. Ce livre est d'autant plus intéressant pour nous que l'auteur a pris soin de faire enluminer les dessins qu'il a réunis. Grâce à cet irrécusable témoignage, on peut constater que Lempereur et les joailliers de son école se préoccupaient de l'harmonieux assortiment des couleurs dans le choix des pierres qui devaient composer leurs bijoux. Ils savaient, ces bons esprits, ces maîtres habiles, que si un joaillier doit être dessinateur, il doit aussi se montrer coloriste, et peut-être cette grande loi leur avait-elle été révélée par l'étude des bijoux antiques, qui sont, sous ce rapport, des merveilles d'harmonie et

1. Lempereur était fort estimé par les artistes, et c'est à lui qu'ils s'adressaient dans leurs jours de richesse. Wille écrit, le 7 janvier 1765 : « J'ai acheté chez M. Lempereur, fameux joaillier et mon ami, une paire de boucles d'oreilles de diamants brillants, pour en faire présent à ma femme. Elles sont magnifiques et m'ont coûté 2,700 livres. » (I, p. 278.)

de science. Toutefois, Lempereur avait ses préférences : dans les joyaux reproduits par Pouget, on voit presque toujours le vert de l'émeraude s'associer à l'éclair du diamant et au rose du rubis, ce qui pourrait faire supposer (si ces reproductions étaient tout à fait exactes) que les bijoux de cette école n'étaient pas exempts de quelque monotonie.

Le recueil de Pouget nous apporte un autre enseignement. Il nous apprend que Lempereur et ses amis étaient des hommes sages, et qu'ils évitaient volontiers les formes capricieuses et tourmentées qui avaient été de mode pendant la première partie du règne de Louis XV. Soit qu'il ait

exagéré les principes qu'il avait puisés chez son maître, soit qu'il ait été poussé par le désir de faire comprendre aux metteurs en œuvre l'anatomie de ses bijoux et leur armature intérieure, Pouget fait de la joaillerie solide, raisonnable, et parfois même un peu roide. On trouve d'ailleurs dans son recueil toutes les inutilités charmantes dont les femmes avaient coutume de se parer : ce sont des broches. des bracelets, des crochets, des pendeloques, des chaînes. Le motif principal, et presque toujours répété, c'est la fleur. Ai-je besoin d'ajouter que Pouget a donné place dans la décoration de ses bijoux à toutes les galanteries à la mode, et qu'il ne proscrit ni les lyres, ni les nids d'oiseaux, ni les festons, ni les nœuds, ni les colombes tendrement occupées. L'art du XVIII^e^ siècle était

sentimental à sa manière, et, s'il mettait de l'esprit partout, il y mettait aussi de l'amour[1].

Ces bijoux, si peu grecs, mais déjà si différents de ceux qu'on exécutait de 1730 à 1740, ce sont ceux dont madame de Pompadour se parait quand elle croyait avoir besoin de ces armes vulgaires. La vérité est qu'elle n'y avait pas souvent recours : dans la plupart des portraits qui nous restent d'elle, elle apparaît sans bijoux, et elle n'en est pas moins charmante. Ses ambitions, son luxe véritable étaient ailleurs, ayant toujours eu la manie de bâtir, au point qu'elle fut plus d'une fois obligée de vider ses écrins pour satisfaire les architectes et les maçons qu'elle aimait tant à employer. Elle écrit en 1758 : « J'ai vendu mon nœud de diamans pour payer des dettes; cela n'est-il pas beau?... » Et ce bijou devait être splendide, puisque le joaillier Rambaud, qui le lui acheta, lui en donna 480,000 livres[2].

Mais n'est-ce pas un spectacle plein d'enseignement que de voir de si hauts personnages réduits à des expédients pareils? Quoi! Louis XV n'a que quarante-deux assiettes d'or! Quoi! madame de Pompadour, harcelée par ses créanciers, est obligée de vendre ses bijoux comme la première venue des aventurières! Il faut dire que les temps devenaient mauvais. La France était en guerre, et la victoire n'était plus de nos amies. L'Angleterre détruisait notre marine, nous perdions nos colonies, et l'impéritie de nos généraux, plus encore que la valeur de nos ennemis, émiettait dans les plaines de l'Allemagne nos armées, notre argent, notre honneur. Vers la fin de 1759, le contrôleur des finances était aux abois. On eut alors recours aux grands moyens, et, comme sous Louis XIV, l'orfévrerie paya les frais de la guerre. « Le roi, dit Barbier, invite ses bons sujets et les bons citoyens à porter leur vaisselle d'argent, soit plate, soit montée, à l'hôtel de la Monnoie. » Madame de Pompadour, le duc d'Orléans, le maréchal de Belle-Isle, le duc de Choiseul et les autres ministres donnèrent les premiers l'exemple, et ils furent bientôt imités par une célèbre courtisane, mademoiselle Deschamps, qui tint beaucoup, assure-t-on, à se montrer « bonne citoyenne. » On communiquait tous les soirs au roi la liste de ceux qui s'étaient exécutés; « en sorte, ajoute Barbier, que les gens de cour ou en place ont de la peine à s'en dispenser. Les personnes qui n'ont pas un rang distingué ne se pressent pas de même..., mais il

1. Quelques bijoux de la même école ont été reproduits par Auguste Duflos, dans un recueil publié en 1767. Nous ne croyons pas pouvoir identifier ce Duflos avec celui qui, en 1722, avait monté les diamants de la couronne du sacre de Louis XV.

2. *Madame de Pompadour,* par A. de La Fizelière; *Gazette des Beaux-Arts,* t. III, p. 222.

n'est guère possible de se servir de la vaisselle d'argent, surtout en assiettes, quand les princes, les plus gros seigneurs et les gens en dignité seront réduits à manger sur de la vaisselle de faïence. »

Le roi et sa famille n'hésitèrent pas à faire fondre les trésors qu'ils avaient amassés. La dauphine voulut envoyer à la Monnaie « une toilette d'argent toute neuve, » sans doute celle que Thomas Germain avait faite en 1745; mais Louis XV s'opposa à cet acte de désespoir, et il se sacrifia lui-même. « On a rassemblé ces jours-ci — c'est encore Barbier qui a la parole — les différentes vaisselles d'argent du roi pour en faire un état et les porter (à la Monnaie). Celui qui est chargé de ce transport m'a dit avoir porté déjà plus de 2,000 marcs, et qu'il en porteroit, hier 5 de ce mois, 3,400 marcs : ainsi, cela est très-sérieux. »

Cela était très-sérieux, en effet : depuis la fin d'octobre 1759 jusqu'au commencement d'avril 1760, la Monnaie reçut et convertit en espèces une prodigieuse quantité de pièces de vaisselle de toutes sortes. On peut voir dans le *Mercure* de cette époque la liste des personnes qui, bon gré mal gré, firent à la patrie le sacrifice qui leur était demandé. J'ai hâte d'ajouter qu'il ne s'agissait point ici d'un don tout à fait gratuit : les pièces étaient pesées et estimées; le roi payait le quart de la valeur en argent, et, pour le reste, il donnait « des contrats sur les États de Bretagne et de Languedoc, à raison de six pour cent[1]. » Quand on portait son argenterie à la Monnaie, on en sortait donc à demi consolé; mais la vaisselle n'en était pas moins fondue, et il n'est que trop certain que, parmi les pièces qui furent ainsi détruites, beaucoup d'œuvres d'art ont dû périr.

Barbier, en annonçant ces mesures rigoureuses, croyait qu'elles auraient pour résultat de « ruiner tout le corps des orfévres, et d'ôter le pain à tous les ouvriers et artistes qui en dépendent. » Il y eut en effet, pour eux, une crise douloureuse à traverser; mais l'alerte une fois passée, le travail dut reprendre avec d'autant plus d'activité, qu'il fallait remplacer les œuvres dont le creuset du fondeur avait si tristement fait justice. Une nouvelle dynastie d'orfévres allait d'ailleurs s'emparer de la scène, et s'essayait déjà à travailler dans un goût plus nouveau. Germain, nous aurions dû le dire plus tôt, avait laissé un fils qui s'appelait François-Thomas, et dont les débuts avaient d'abord inspiré quelques espérances, mais qui soutint assez mal l'honneur de sa maison. Élève de son père, possesseur des nombreux modèles qu'il avait laissés, il était dans une situation excellente pour réussir; toutefois, il ne sut pas mettre à profit ces circonstances heureuses, ou, pour mieux dire, il en

1. *Journal de Barbier*, VII, 200, 221 et 245.

abusa. Aussi le dernier Germain est-il moins célèbre par ses ouvrages que par une des plus belles faillites qui aient étonné le Paris commercial d'alors. Il avait été chargé, dans sa jeunesse, de travaux importants. En 1752, il avait fait tout un service de table, en argent et en or, pour le nabab de Golconde [1], et bien que ce prince nous semble, à nous autres modernes, avoir régné dans le royaume des féeries, il paraît que Germain le fils en fut très-sérieusement payé. Il travailla plus tard à la toilette de la princesse des Asturies, et nous voyons qu'il avait la prétention de faire des vases dans le style antique; c'est du moins à ce mot séduisant qu'il avait recours pour inviter les amateurs à venir visiter son atelier, peut-être faudrait-il dire sa boutique. C'est qu'en effet François-Thomas Germain était surtout un marchand : il entendait le négoce sur de vastes proportions, et il avait l'ambition de faire plus de trois millions d'affaires, rien qu'avec l'étranger. Il fit en effet beaucoup d'affaires, mais il les fit si mal qu'il se ruina. On lui a reproché aussi d'avoir vécu dans la prodigalité et dans le luxe, et d'avoir eu « des maîtresses dispendieuses, comme des filles de théâtre, » ce moyen de se ruiner étant déjà connu au siècle dernier. Bref, en 1765, il devait près de 2,400,000 livres. Des créanciers de mauvaise humeur le poursuivirent et allèrent jusqu'à la saisie. Or, Germain demeurait aux galeries du Louvre, et il n'était pas décent de voir des recors s'introduire chez le roi. Germain fut donc dépossédé de son logement, et il dut se retirer chez un de ses confrères, l'orfèvre Dapché. Après la mort de Louis XV, en 1776, il redemanda le logement qui lui avait été enlevé; mais l'administration se souciait peu d'accueillir une demande dont le succès eût pu passer pour un commencement de réhabilitation, et sa requête fut repoussée. Le dernier héritier du grand nom de Germain acheva sa vie dans l'isolement et l'obscurité [2].

Des mérites plus réels, une gestion meilleure de ses intérêts caractérisent la carrière de Philippe Caffieri (1714-1778). C'était le frère du sculpteur habile qui a taillé, pour le foyer de la Comédie-Française, des bustes d'une réalité si spirituelle et si vivante. Philippe était sculpteur d'ornement, et ce n'est que par exception qu'il a fait de l'orfévrerie. Associé à son père, il travailla à la boîte en bronze destinée à renfermer la fameuse sphère de Passemant; il exécuta, d'après les dessins de l'architecte Gabriel, les bordures dorées des glaces que Louis XV envoya au Grand Seigneur (1742); il fit aussi, pour le chœur de Notre-Dame, deux torchères de cuivre doré, à neuf branches chacune, qui étaient

1. *Mercure de France,* décembre 1752, p. 148.
2. *Archives de l'art français,* I, p. 252.

placées sur les deux côtés de la balustrade, et qui servaient à mettre des cierges aux jours de grandes fêtes (1760). Enfin Philippe Caffieri, à qui un document contemporain donne le titre de sculpteur-ciseleur du roi, avait fait en outre, pour le trésor de la cathédrale de Paris, la châsse de Saint-Germain, petit monument « décoré de pilastres d'un très-bon goût, et terminé en haut par une gloire de chérubins, d'où partaient quantité de rayons [1]. » (1763.)

Un autre ciseleur habile des dernières années de madame de Pompadour est un certain Chancelier, sur le compte duquel nous n'avons que des données très-vagues : il travaillait d'ordinaire avec François-Thomas Germain, et c'est à eux deux qu'ils firent, en 1765, la toilette de la princesse des Asturies. A eux deux, c'est peut-être trop peu dire, car, au moment où ils jouissaient de leur succès, Philippe Caffieri intervint et réclama sa part de gloire, alléguant qu'il avait fourni les modèles que Chancelier et Germain s'étaient bornés à exécuter [2]. Pour qui connaît l'ingénieuse fécondité de Caffieri, sa réclamation doit paraître fondée, et il n'est que juste de lui en donner acte.

Nous citerons, pour mémoire, parmi les orfévres de la fin du règne de Louis XV, un artiste nommé Micalef, dont le bon Wille nous parle en son style inimitable : « M. Micalef, orfévre, nous a livré un superbe sucrier d'argent, fait d'après le dessin de mon fils, qui a été fort approuvé; il a coûté cent vingt livres de façon. Le même orfévre nous a fourni quelques autres pièces. » (Juin 1768.) Ce Micalef est encore cité en 1772 par les *Tablettes de renommée*, et il demeurait alors sur le pont Saint-Michel, *à la Providence* [3]. Quant à ce que pouvait être un sucrier dessiné par Alexandre Wille, c'est une question qu'il n'est pas prudent de soulever : dans tout le cours de l'histoire que nous racontons, nous n'avons pas encore rencontré l'indication d'un fait aussi inquiétant.

L'art, d'ailleurs, suivait sa voie, et s'acheminait doucement, non vers une imitation vraiment intelligente de l'antique, mais vers ce style modéré, élégant dans sa grâce fluette, qui devait triompher à la fin du siècle. Madame de Pompadour était morte, et on sait par qui elle avait été

1. *Curiosités de l'église de Paris*, p. 68 et 272.

2. *Mercure*, janvier et avril 1766.

3. J'aime à penser que l'artiste qui abritait son commerce sous l'autorité d'une pareille enseigne n'avait rien de commun avec un certain Jean-Baptiste Micalef, maître orfévre à Beaumont-sur-Oise, qui s'était avisé de contre-tirer le poinçon de la maison commune de Senlis, et qui, pour ce délit, avait été déchu de la maîtrise, condamné en 200 livres d'amende, et banni pour trois ans du ressort de la cour. (Arrêt de la cour des Monnaies, du 19 août 1740.)

remplacée. Les origines de madame Dubarry et ses premières aventures n'avaient guère été de nature à développer en elle le goût des arts; si elle eût ressemblé de tout point à ses pareilles, elle aurait pu tout compromettre. Heureusement elle demeura sans influence réelle sur la marche des choses, et elle crut de son rôle, non de continuer madame de Pompadour, mais de laisser aller le flot selon les pentes indiquées. Le joaillier le plus célèbre de l'époque, Jacqmin, imita sans doute Lempereur; mais ici nous manquons d'informations précises, aucune œuvre de ce maître ne nous étant connue. Jacqmin avait été logé aux galeries du Louvre en 1765, et il prit le titre de joaillier du roi et de la couronne. Lié avec Boucher, avec Vernet, avec les principaux artistes du temps et aidé de leurs lumières, il fit ce qu'avait fait Lempereur, il réunit une assez précieuse collection d'objets d'art, de tableaux, de bijoux, dont la vente eut lieu à sa mort, en 1773.

En même temps que Jacqmin, qui, nous devons le supposer, faisait, avec de l'or et des diamants vrais, des joyaux authentiques, se montra tout un groupe d'artistes qui, eux aussi, eurent de la fantaisie et de la grâce, mais qui, opérant sur des matières moins coûteuses, développèrent à un point singulier la fabrication et l'usage des pierres artificielles. Il serait trop facile de remarquer que cette industrie atteignit son apogée, alors que madame Dubarry exerçait sa royauté de contrebande; il serait trop aisé de dire que l'histoire est toujours harmonieuse, et qu'il est tout naturel de voir régner la mode des faux bijoux, alors que celle qui était si près du trône n'était qu'une fausse grande dame. Mais ces concetti ne seraient pas exacts : l'imitation des pierres fines est bien antérieure à l'avénement de madame Dubarry. Nous avons parlé des faux bijoux qui, sous Louis XIV, se vendaient au palais; cette industrie n'avait pas cessé de grandir. Si elle prit, à la fin du règne de Louis XV, un développement imprévu, c'est que l'insatiable appétit des classes de jour en jour émancipées le voulut ainsi, et que la science, à chaque instant plus habile à décomposer et à reconstruire, se mit au service de la mode. Nous ne saurions dire à quelle date précise un homme qui devait se faire un nom éternel, l'orfèvre allemand Strass, vint s'établir à Paris; mais nous savons que, vers 1758, mademoiselle Babuty, qui bientôt après devait épouser Greuze, achetait chez lui des boucles d'oreilles de diamants faux. En 1762, c'est-à-dire au moment où Pouget publiait la première partie de son *Traité des pierres précieuses*, la composition qu'il avait inventée ou perfectionnée était au plus fort de sa vogue. En 1772, « M. Straz, » marchand de diamants, habitait encore Paris, où il avait établi ses magasins quai des Orfévres. Bientôt chacun essaya de lutter avec lui, et les

Anglais y parvinrent assez bien. Un marchand, dont nous aurons à reparler, Granchez, vendait en 1775, avec le plus heureux succès, des lustres et des girandoles en strass d'Angleterre.

Il paraît toutefois que la pierre fabriquée par le joaillier allemand avait un défaut : elle manquait de solidité. Un orfèvre de Paris, Chéron, résolut de porter remède au mal, et, perfectionnant les procédés employés par Strass, il parvint à composer une pierre qui, sans être absolument dure, présentait cependant plus de cohésion et de résistance; il se hâta de lui donner son nom, et il faillit ainsi s'illustrer, car, pendant tout le règne de madame de Pompadour, on disait le *chéron* comme on disait le *strass*[1]. Mais la postérité, qui aime à simplifier toujours, n'a pas voulu de deux mots pour désigner la même chose, et nous ne connaissons plus que le strass.

Quoi qu'il en soit, chacun faisait non-seulement de faux diamants, mais de faux rubis, de fausses émeraudes. Cette industrie nouvelle demanda bientôt sa place parmi les corps de métiers; l'esprit de justice qui, déjà, agitait le siècle, assura le succès d'une prétention aussi légitime, et un arrêt du conseil d'État, intervenu le 27 juillet 1767, organisa définitivement la corporation des *joailliers-faussetiers*. Le règlement qui fut donné à cette occasion à la nouvelle jurande était infiniment plus libéral que celui qui régissait les autres; le nombre des maîtres n'était pas limité, et les aspirants à la maîtrise étaient dispensés de faire le chef-d'œuvre. Le gouvernement considérait sans doute cette industrie comme d'un ordre secondaire, mais d'un autre côté il subissait l'influence de l'idée moderne, et faisait des concessions à la liberté future.

Il convient de remarquer aussi qu'on ne se borna pas alors à fabriquer des pierres fausses de toutes couleurs; par une aberration d'esprit qui se comprend peu, les joailliers, les coquettes du règne de Louis XV, n'étaient pas absolument satisfaits du diamant. On lui faisait un terrible reproche, on lui en voulait d'être incolore. La nature ayant prévu l'objection avait fait quelques diamants de couleur; mais combien ils étaient rares! En 1747 on avait raconté avec admiration que le dauphin avait donné à la dauphine « un bouquet de diamants blancs et de couleur[2]. » Le roi lui-même en possédait quelques-uns, et il avait su les utiliser. Le *Saint-Esprit* que portait Louis XV est, nous dit Pouget, « d'un seul saphir, d'une grandeur prodigieuse, gravé par M. Guay; il est sur un fond de brillants blancs, bordé de diamants de quatre grains, d'un bleu aussi

1. Pouget, *Traité des pierres précieuses*, 1762, p. 21.
2. *Mercure*, février 1747.

velouté que le saphir d'Orient. » Mais combien ces échantillons étaient peu nombreux! On voulut donc suppléer à la pauvreté de la nature : on imagina les diamants *peints*. Strass, qui était décidément un homme ingénieux, publia en 1764 une lettre sur l'art de peindre les diamants en toutes couleurs[1]; bientôt il trouva des imitateurs, et il s'agissait bien, en effet, d'une sorte de teinture dont la solidité était assez problématique. Ainsi, en 1772, une demoiselle Grenier fait annoncer dans les *Tablettes de renommée* qu'elle « possède le secret de peindre les diamants en toutes sortes de couleurs, et de leur rendre ensuite, si on le juge à propos, leur couleur naturelle. » Le cabinet du joaillier Jacqmin, vendu en 1773, renfermait plusieurs curiosités de ce genre, entre autres une bague représentant le portrait du roi, et garnie de quatre diamants peints en rose. Étrange idée que celle-là! Le diamant est-il donc d'un si fâcheux aspect qu'on ait pu se croire obligé d'en cacher la vive étincelle sous une teinture qui, en le dissimulant, devait évidemment le rendre méconnaissable!

Nous avons dit que, dans ce grand œuvre de transmutation et de création, la science vint en aide à l'industrie. M. de Fontanieu, qui appartenait à la fois à l'Académie des sciences et à celle d'architecture, et qui était en outre contrôleur général des meubles de la couronne, fit à ce sujet des expériences nombreuses, et il en publia le résultat dans un livre intitulé : *l'Art de faire les crystaux colorés imitant les pierres précieuses* (1778). Dans ce traité, dont la science moderne a vieilli singulièrement les naïves recettes, l'auteur, après avoir indiqué les principes de la fabrication des pierres artificielles, s'applaudissait des résultats qu'il avait obtenus au point de vue de la couleur et de la transparence de ses cristaux; mais il avouait, avec autant de mélancolie que de bonne foi, qu'il ne pouvait parvenir à faire des pierreries tout à fait solides[2]. Les chimistes modernes ont aujourd'hui repris la question, et on assure qu'on fabrique maintenant, au collége de France et ailleurs, des pierres qui joignent la résistance à toutes les qualités des pierres naturelles. Il ne nous manque plus qu'à apprendre la manière de les monter en bijoux, et d'en faire de véritables objets d'art.

1. *Mercure,* juin 1764.
2. *Journal de Paris,* 16 mai 1778.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)

LES EAUX-FORTES

DE M. J.-F. MILLET

Les eaux-fortes de M. Jean-François Millet sont le reflet fidèle de sa peinture et de ses dessins. Quiconque a étudié ses envois aux dernières expositions, et plus récemment ses dessins à la salle du boulevard des Italiens, reconnaîtra ses eaux-fortes du premier regard. Procédant d'un esprit droit et d'une main ferme, elles expriment avec précision une intention nettement formulée; elles cherchent moins à plaire qu'à satisfaire, et s'adressent plus directement aux amis sincères de la nature et de l'art qu'à la foule banale; elles rejettent enfin, avec une certaine hauteur, la recherche du détail, la grâce abandonnée de l'exécution, coquetteries ordinaires aux peintres qui manient la pointe.

La pointe de M. J.-F. Millet va donc droit au but sur le vernis, comme son fusain sur le papier. Elle n'improvise point : elle met au net le modèle que l'artiste a choisi parmi ses souvenirs, et qui pose en ce moment dans son cerveau. Aussi, du premier coup, peut-elle accuser franchement la silhouette, accentuer le contour, masser l'effet par des indications précises d'ombre et de lumière. Peu importe ce que donnera la morsure plus ou moins vive de l'acide, le résultat sera forcément plus fort que séduisant, plus complet qu'imprévu, plus austère que naïf; il résumera d'une façon plus familière, mais non moins précise que dans sa peinture, les données du maître sur l'art : faire converger toutes les forces d'une figure vers le mouvement qu'il veut qu'elle exprime; dégager de toute chose le détail caractéristique; élaguer tout ce qui peut distraire l'attention, demi-teinte ou pli secondaire, et ne conserver que ce que l'esprit peut facilement percevoir par la direction du mouvement, la forme ou l'éclairage des plans.

Ce n'est point parmi les productions des maîtres contemporains que nous chercherons des pièces dont le travail rappelle celles de M. Millet; mais ceux de nos lecteurs qui collectent des gravures anciennes leur trouveront, comme nous, une ressemblance bien frappante, quoique bien

imprévue, avec celle d'un graveur de l'école de Fontainebleau, Léon Daven. C'est le même procédé de tailles courbes, un peu espacées et courtes, qui suivent le muscle, le pli ou la forme de l'objet; de pointillé robuste pour les demi-teintes; de treillis carrés dans les ombres fortes, et de franches réserves pour les lumières. Cette analogie est surtout remarquable dans les pièces de Léon Daven d'après le Rosso, dont elles rendent si sobrement l'effet décoratif et l'allure quelque peu sauvage.

M. J.-F. Millet, qui (empressons-nous de le dire) ignorait hier encore jusqu'au nom de Léon Daven, a gravé sa première eau-forte vers 1856. Elle représente une paysanne qui carde de la laine. Elle prend les rouleaux posés près d'elle sur un panier renversé, les démêle entre les dents de fer mobiles de ses deux cardes, et emplit une corbeille de leurs flocons neigeux. Sur la maie reposent les balances, et derrière sa chaise on aperçoit la roue d'un grand rouet[1] (I). M. Millet fut peu content de cet essai, qui a cependant une grande allure, mais dont le travail est moins hardi que dans les autres. Il grava alors sur une plaque de zinc deux femmes assises dans une chaumière, et cousant à la lueur d'une lampe de fer de forme antique accrochée à une barre. Soit que le vernis ait été mal préparé, soit que l'eau-forte ait été trop violente, le métal fut atteint si profondément qu'il ne donna à l'impression qu'une image lourde, et qu'il fut biffé après quelques épreuves d'essai (II). Citons encore, comme essai sans résultat (nous n'en connaissons qu'une épreuve), un croquis à la pointe sèche égratigné sur le revers d'une planche; c'est une bergère, enveloppée dans un lourd manteau de laine, qui tricote, adossée à un tertre. Les barbes, que laisse sur le cuivre le sillage de la pointe, sont demeurées très-apparentes (III).

Les eaux-fortes de M. J.-F. Millet ne sont donc qu'un nouveau chant sur le même mode, mais avec un autre instrument, de son épopée du paysan. Le temps n'est plus des idylles ni des églogues. A-t-il même jamais existé sincèrement dans la Gaule? Je crois que nous avons été longtemps dupes des prestiges sacrés de la littérature antique; mais, à coup sûr, ce n'est ni dans la Brie ni dans la Beauce que fleurissent les lauriers-roses de Théocrite. Tityre a dû toujours s'y appeler Jean, Jeannot, ou de quelque nom plus barbare, et les *chères brebis* de madame Deshoulières feraient sagement de ne point s'aventurer dans les chaumes arides. Quoi d'étonnant à ce que la génération moderne, fatiguée des idoles vieillies du passé, ait demandé à la nature qui nous entoure le secret de sa poésie

1. Les numéros que nous plaçons dans le texte, à la suite de la description de chaque planche, correspondent avec ceux du catalogue que nous avons renvoyé à la fin.

véritable? On a bien applaudi à l'école des paysagistes qui ont gravi nos coteaux, parcouru nos plaines fertiles, descendu les rives de nos fleuves, pénétré sous la voûte humide de nos forêts; faut-il donc proscrire ceux qui veulent étudier au vif les habitants de nos campagnes? Et l'école de ces peintres qui représentent sans la flatter mais sans l'atténuer, sans l'embellir sous des ornements d'emprunt mais sans l'abaisser par des haillons grotesques, cette figure du paysan, sévère dans son attitude de travail, pensive au repos et aguerrie aux privations, n'est-elle pas née de cette école historique qui, dans la première moitié de ce siècle, a recueilli les matériaux jusqu'alors méprisés de l'histoire de notre pays? Et pourquoi la bure n'aurait-elle point ses peintres comme elle a ses poëtes?

C'est sur la limite extrême de la forêt de Fontainebleau que M. J.-F. Millet s'est installé et qu'il se recueille, estimant que le séjour de la ville n'est bon que pour ceux qui poursuivent un autre idéal. Il sort de son atelier, et le voilà entouré de modèles qui ne songent guère à poser pour l'artiste. Ici deux terrassiers labourent un champ, et appuient solidement leur sabot sur le fer de la bêche; la terre est dure; le soleil les frappe d'aplomb; ils ont jeté bas habits et chapeaux; au loin, la fumée des herbes sèches s'élève en spirale, et l'heure est encore éloignée où ils pourront regagner le village à demi caché dans les arbres (IV). — Là c'est la moisson qui s'achève : le fermier vient à cheval inspecter les meules, arrondies et pleines comme les seins de Cérès; les voitures arrivent chargées de gerbes nouvelles, et les moineaux poussent des cris joyeux. Sur le premier plan, trois femmes se courbent sur le chaume aride, marchant pas à pas dans la plus fatigante des positions, ramassant un à un, avec une inaltérable patience, les épis que les Booz modernes n'ordonnent plus à leurs serviteurs d'oublier à dessein (V).

Ces deux eaux-fortes sont les plus importantes de l'œuvre; elles en sont aussi les plus belles. L'action dévorante du soleil est exprimée avec une énergie terrible. Tout exprime l'idée de longues heures d'un labeur fatigant et accompli sans murmure. Les silhouettes de ces humbles travailleurs sont empreintes d'une simplicité touchante, mais il n'y a rien de vulgaire ni dans leur pose ni dans leurs vêtements; ils font en quelque sorte partie de cette terre qu'ils arrosent de leur sueur, mais par cela même ils empruntent à son éternelle et indescriptible beauté quelque chose de sa rudesse et de sa grâce.

Dans les pièces qu'il nous reste à décrire, les personnages ont une tournure moins épique, mais les scènes ont une simplicité et un charme d'intimité tout à fait pénétrants. Ce sont les occupations du village : un paysan entre dans un enclos, dont la porte à claire-voie est rejetée contre

le mur, et roule devant lui une brouette chargée de fumier; les arbres fruitiers débordent par-dessus le pignon, et les noisetiers élèvent leurs tiges droites par-dessus le puits rustique (VI).—C'est encore une fille de ferme dans sa laiterie, soulevant à deux mains le battoir d'une baratte en bois; son chat ronronne et se frotte, en faisant le gros dos, contre son tablier de toile bise, sans distraire son attention; les pots, de toutes formes, sont rangés sur les planches, et au fond des sacs sont posés sur un banc (VII). — C'est enfin une paysanne en marmotte, assise près d'une fenêtre à croisillons de plomb, raccommodant un vêtement d'homme. Elle est tout absorbée dans son ouvrage, et ne songe point à ramasser le peloton de fil roulé à terre. Au fond de la chambre, que la lumière éclaire avec une tranquille harmonie, deux fers à repasser sont accrochés au-dessus d'une maie (VIII).

Quant à l'eau-forte que publie aujourd'hui la *Gazette des Beaux-Arts*, nous laissons nos lecteurs en apprécier la chaste énergie (IX). C'est la reproduction libre et légèrement assouplie d'un tableau que M. J.-F. Millet avait envoyé à l'exposition de cette année, et qu'a étudié notre collaborateur, M. Léon Lagrange. Il serait à désirer que M. Millet reproduisît lui-même par ce moyen toutes ses compositions. Son talent est trop personnel pour ne point perdre à une reproduction étrangère, quelque habile qu'on puisse la supposer.

C'est même l'habileté du graveur qui est à redouter lorsqu'il s'agit de traduire un maître dont la sobriété a paru à quelques critiques dégénérer en système trop absolu. C'est ainsi que M. Lavieille a modifié, jusqu'à en altérer sensiblement l'esprit, des dessins que M. Millet avait mis lui-même sur bois. Nous avons décrit minutieusement cette suite des *Quatre Heures du jour* dans le tome IV de la *Gazette*, et, pressentant à ce moment une altération du type, nous l'avions attribuée à l'incertitude du dessin original. Il n'en était rien, et M. Millet, qui partage notre sentiment sur la pente dangereuse où glisse l'illustration moderne par l'abus de l'outil, voulait au contraire être reproduit en fac-simile, c'est-à-dire avec une simplicité extrême. C'est, au reste, ce qu'avait fait précédemment M. Lavieille, bien qu'avec encore un peu de timidité, dans une suite de dix pièces publiées par le journal *l'Illustration*, et qui mettaient en scène les héros des occupations rurales, les faneuses, le boteleur, la teilleuse de chanvre et la tondeuse de moutons.

Mais si l'eau-forte est un dessin sur cuivre, la lithographie est aussi un dessin sur pierre à plusieurs exemplaires. Citons donc, pour terminer la description de l'œuvre de M. J.-F. Millet, deux titres de romances. L'une de ces romances, dont la musique est de Frédéric Lebel, est inti-

tulée : *Où donc est-il?* Et ces mots semblent soupirés par une jeune femme en vêtements noirs, accoudée à la balustrade d'une terrasse, et qui presse contre elle ses deux enfants (X). L'autre, que nous n'avons jamais vue, est un portrait de Chateaubriand (XI). Elle a été misérablement copiée en Belgique. La première, que nous décrivons, est d'un crayon aussi doux qu'énergique, et d'une coloration qui fait regretter que M. Millet se soit borné à ces essais.

CATALOGUE DES EAUX-FORTES ET DES LITHOGRAPHIES DE M. J.-F. MILLET

I. *La Cardeuse de laine.* Haut. 260 millim., larg. 170 millim. Elle est tournée vers la droite.

II. *La Veillée.* Haut. 150 millim., larg. 110 millim. Les deux paysannes occupent la gauche.

III. *La Tricoteuse.* Haut. 110 millim., larg. 75 millim. Elle est appuyée à gauche.

IV. *Les Terrassiers.* Haut. 230 millim., larg. 330 millim. Ils sont penchés vers la gauche. Le deuxième état est avec cette adresse dans le terrain à droite : *Paris, imp. par Aug. Delâtre, rue Saint-Jacques,* 171.

V. *Les Glaneuses.* Haut. 190 millim., larg. 250 millim. Elles se dirigent vers la gauche; à droite, à l'horizon, on distingue une ferme. Le second état est avec l'adresse de Delâtre dans le terrain à droite.

VI. *L'Homme à la brouette.* Haut, 165 millim., larg. 135 millim. Il se dirige vers la gauche. Signé à droite *J.-F. Millet.* — Deuxième état avec l'adresse de Delâtre.

VII. *La Femme qui bat le beurre.* Haut. 180 millim., larg. 120 millim. Elle est tournée vers la droite. Le deuxième état avec l'adresse de Delâtre à droite.

VIII. *La Couseuse.* Haut. 100 millim., larg. 70 millim. La fenêtre est à droite.

IX. *La Femme faisant manger son enfant.* Haut. 220 mill., larg. 160 millim. Épreuves d'essai avec des croquis dans la marge du cuivre. Premier état avec une retouche à la pointe sèche dans le cou de la mère, et le nom de *J.-F. Millet,* 1861. Deuxième état : c'est celui que nous publions.

X. *Où donc est-il?* Cette lithographie est signée J. F. M.

XI. Le *Portrait de Chateaubriand* a paru, ainsi que la précédente lithographie, vers 1849.

En continuant aujourd'hui la série des peintres aqua-fortistes contemporains que nous avions commencée, dans la *Gazette,* par l'œuvre de madame Frédérique O'Connell, nous sollicitons des amateurs les renseignements nouveaux qu'ils pourraient nous signaler. Bien des difficultés entravent les études de ce genre, alors même que l'on va frapper directement aux meilleures portes. L'art contemporain nous semble digne de trop de respect, dans toutes ses manifestations, pour que nous ne requérions pas tous ceux qu'il passionne de nous venir en aide.

PHILIPPE BURTY.

CORRESPONDANCES PARTICULIÈRES

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Londres, le 20 août 1861.

L'ouverture du Salon de l'Académie royale m'offre une occasion de reprendre la correspondance que j'ai trop longtemps négligée pour des raisons tout à fait étrangères au cours des beaux-arts en Angleterre. Je ne pourrais d'ailleurs trouver une occasion plus favorable pour le renouvellement de mes lettres qu'un tel événement, accompagné cette fois de circonstances extraordinaires et qui paraîtront certainement de la plus grande importance à ceux qui s'intéressent au progrès de l'art anglais.

Pour laisser le plus d'étendue possible à ce sujet, je passerai sous silence les autres expositions usitées, celle de l'Institution britannique, celle des Artistes anglais, la galerie Portland, etc. Je ne vous entretiendrai pas non plus des deux sociétés des Aquarellistes, tout importantes qu'elles soient, ni de celle des Architectes. Ces sociétés ne présentent du reste aucune nouveauté remarquable cette année. Je me bornerai donc à vous parler du Salon de l'Académie.

Et d'abord, je dois parler des améliorations qui viennent d'être introduites dans le local de l'Académie. Je n'ai pas besoin de vous dire que cette institution, soutenue avec courage et persévérance par ses membres, et, chaque année, aidée davantage par l'obole du grand public; que cette institution, dis-je, quoique sanctionnée par brevets royaux et favorisée par des concessions du parlement, n'a jamais joui des avantages si communs à vos académies du continent. Mais nos lecteurs auront lieu de s'étonner en apprenant que ce centre, représentant des arts en Angleterre, pour tenir ses séances, établir ses écoles, ouvrir son Salon, n'a pu trouver jusqu'ici qu'un espace très-limité, tout à fait provisoire, un espace même en quelque sorte accordé par charité et conservé par tolérance.

Pendant les premières années, après le déménagement de l'Académie de Somerset-House, à Trafalgar-Square, très-probablement ce local aura suffi, mais à présent que le nombre des artistes et de leurs productions a presque décuplé, c'est avec douleur que nous avons vu les efforts impuissants auxquels ces messieurs de l'Académie étaient réduits pour s'y tenir et en même temps pour faire assez de place aux œuvres qui leur étaient envoyées par les artistes du dehors. C'était surtout pour les sculpteurs que le défaut d'espace devenait le plus injurieux; aussi le public et les artistes n'épargnaient ni les plaintes ni les sarcasmes contre cette espèce de cave qu'on a fini par baptiser du nom de Trou noir de Calcutta (Black hole of Calcutta). Un pareil état de choses ne pouvait durer plus longtemps, et en attendant que l'Académie royale fût dotée d'un emplacement digne de son importance et de ses ressources, l'on s'est

décidé à renouveler le local du Salon, en ce qui touche les conditions de lumière et d'espace. La sculpture a eu sa bonne part de ces améliorations, et il m'est impossible à moi, sculpteur, de n'en pas être satisfait, en dépit de quelques humoristes toujours mécontents. Mon impression, du reste, a été celle du plus grand nombre, et de toutes parts les directeurs de l'Académie et l'architecte (M. Pennithorne) en ont reçu des compliments. La seule restriction que j'y apporterai, c'est que, d'une part, la lumière est trop vive ou trop diffuse; de l'autre, que le badigeon en a encore augmenté l'abondance par une réverbération fatigante.

Je désire encore vous entretenir d'un fait dont le caractère est particulier à la nation anglaise. C'est le grand dîner annuel qui a été servi dans le salon même de l'exposition, le samedi avant l'ouverture; et les *speeches* qui ont été servis également à cette occasion.

Ces discours, comme vous pouvez bien vous l'imaginer, se composent des politesses consacrées et d'inévitables compliments adressés par les académiciens aux membres de la famille royale, aux ministres, aux magistrats, et même aux *lions* du jour; il en résulte qu'on n'y trouve jamais rien de bien saillant. Mais cette année-ci les choses se sont autrement passées. Est-ce à cause de la présence de quelques héros modernes (l'un d'eux est le frère d'un académicien), ou à cause de quelques-uns des tableaux exposés, ou bien en raison des réformes dont je vous parlais tout à l'heure? Toujours est-il que tous les orateurs, l'artiste et le militaire, le prince et le ministre, le marin et l'homme de lettres ont apporté dans leurs toasts une verve tout à fait rafraîchissante et complétement imprévue dans ces sortes de banquets.

Je passerai sous silence une réponse humoristique de lord Palmerston, qui, venant d'un tel personnage, fait actuellement une sensation des plus vives[1], et je ne vous entretiendrai que de l'opinion exprimée par le grand chancelier, lord Campbell, sur l'état des arts en Angleterre, surtout sur la situation de notre école de peinture, comparée aux autres écoles du continent. Après avoir parlé en termes exquis de son culte pour les beaux-arts, lord Campbell, homme aussi estimé pour ses hautes qualités de jurisconsulte que pour la délicatesse de son goût, a dit, en s'adressant aux artistes qui l'entouraient : *Je ne veux pas déclarer inconsidérément que vous égalez, ni même que vous approchez les anciens maîtres, mais j'ai assez de courage pour exprimer mon opinion qu'aujourd'hui l'école anglaise surpasse celles de toutes les nations du continent.* (Applaudissements). Cette opinion du noble lord — opinion sans doute que vous ne partagerez point[2] — est basée sur ce qu'il a vu, dit-il, à Paris, à Bruxelles, à Milan et à Naples. Puis, parlant des expositions ouvertes, dans ces grandes villes, aux peintures indigènes, il a ajouté : *Combien elles sont inférieures en originalité, en composition, en esprit, en couleur, à celles que j'ai vues à Somerset-House et à Trafalgar-Square!* (Grands applaudissements). *Oh! que je serais fier de conduire au musée de Kensington un connaisseur étranger! et plus il s'y connaîtrait, mieux cela vaudrait! Il y verrait avec surprise, peut-être avec envie, les spécimens de notre école.* (Applaudissements). *J'ose prédire que dans la grande exposition nationale de 1862, à laquelle les artistes étrangers sont tous conviés, l'école anglaise maintiendra sa supériorité.* (Grands applaudissements). *Ce que nous voyons ici aujourd'hui donne de la force à mes jugements anticipés,* etc.

1. Il est juste de constater ici qu'en 1844 lord Palmerston avait déjà appelé l'attention de la Chambre des communes sur l'état honteux du local affecté au Salon de sculpture.

2. Il nous est impossible, en effet, de partager l'opinion du noble lord. (*Note de la rédaction.*)

Voilà ce qu'un des plus sensés, parmi les amateurs d'Angleterre, ose dire de l'école anglaise.

Or, vous me rendrez, j'espère, cette justice que, dès ma première correspondance sur ce sujet, je me suis empressé d'appeler votre attention sur l'importance de la vitalité artistique de ce pays. Pendant mon long séjour ici, j'ai chanté les louanges de bien des artistes; je vous ai fait connaître, à vous, des noms entièrement ignorés sur le continent; j'ai signalé tout ce qui était de bon augure pour l'avenir des arts en Angleterre. En outre, je n'ai laissé échapper aucune occasion de rendre un juste hommage, non-seulement aux artistes anglais d'aujourd'hui, mais encore à ceux qui ne sont plus représentés que par leurs ouvrages; vous vous rappellerez enfin avec quel enthousiasme j'ai parlé de cette collection de Kensington dont Sa Seigneurie est si justement fière... J'ai donc le droit de vous dire, sans être taxé d'anglophobie, que l'opinion du lord chancelier d'Angleterre est simplement l'expression d'un sentiment d'orgueil national, ou, si vous voulez, le fait d'un patriote bien convaincu, parce qu'on croit aisément, dit votre fabuliste,

Ce qu'on craint et ce qu'on désire.

Tout Italien que je suis, je fais passer la vérité avant le patriotisme, et l'intérêt de l'art avant tout. A Londres, à Paris, à Berlin, à Munich, à Bruxelles, partout, si j'étais l'heureux témoin d'un grand succès, d'une supériorité marquée, j'entonnerais franchement un hymne à la gloire de l'art, aussi bien que si le triomphe avait lieu à Florence, à Rome, ou à Milan, ma patrie. A tout prendre, l'art n'a point de nationalité. Mais il serait vraiment fâcheux que les artistes anglais, prenant au pied de la lettre le discours du lord chancelier, se crussent arrivés au pinacle et dispensés désormais de tout effort pour primer tous les peuples à la grande exposition de 1862. Je dois dire au surplus que, pour la plupart, ils sont loin d'épouser les brillantes illusions de lord Campbell, et qu'ils se préparent avec une ardeur indescriptible à la lutte qui va s'ouvrir.

Que messieurs les artistes français, belges, italiens, allemands, se le tiennent pour dit : la lutte sera sérieuse, et, si leurs ouvrages sont dignes de leur renommée, ils ne trouveront pas ici des juges aussi prévenus que lord Campbell, mais un public assez intelligent pour être poli, assez éclairé pour être impartial.

Je reviens à mon sujet. Le Salon de cette année se compose de 1134 objets, dont 844 tableaux, miniatures et dessins, 156 sculptures, 52 gravures, 82 dessins d'architecture. A première vue, l'effet général est absolument favorable, et cet effet résiste à un examen détaillé. Aussi, malgré l'absence de plusieurs artistes qui sont des premiers, il y a un incontestable progrès.

Ce progrès général, je l'attribue à l'influence *préraphaëlitique* anglaise, à laquelle on a pris ce qu'il y avait de bon, en écartant ce qu'il y avait d'absurde. Cette secte des *Préraphaëlites*, en devenant moins exclusive, plus raisonnable, va se transformant de plus en plus, à ce point que, si l'on excepte un ou deux entêtés de bonne foi, on ne voit plus rien chez elle de ce qui avait le caractère d'une manie insensée. On dirait que le conseil académique fait une place à quelques-uns de ces anciens fous, comme autrefois les Spartiates admettaient dans leurs réunions des ilotes ivres, afin de donner à la jeunesse une salutaire horreur pour l'ivrognerie.

C'est dans la recherche de la vérité, dans l'éclat et le maniement des couleurs, surtout dans le soin scrupuleux des détails, que la peinture anglaise a gagné le plus. Mais cette tendance même a apporté avec elle des excès. C'est ainsi que, çà et là, l'on voit

des tableaux qu'on appellerait plus volontiers des calques coloriés; — d'autres, des essais problématiques et spéculatifs sur les combinaisons des couleurs; — d'autres, enfin, de simples photographies peintes. L'étude de la réalité y domine aussi de plus en plus, et, quoiqu'il y ait des exemples d'une crudité grotesque, la majorité des ouvrages présente une sage application de cet élément si peu apprécié par le passé.

Quant aux différents genres des sujets, la proportion en est presque toujours la même. Pour en donner une idée à vos lecteurs, je dirai qu'il est possible de partager l'exposition actuelle de peinture à l'Académie de la manière suivante : un quatorzième de sujets plus ou moins historiques; — quatre quatorzièmes de tableaux de genre; — trois quatorzièmes de portraits et têtes d'étude; — cinq quatorzièmes de paysages, marines, et sujets de perspective; — un quatorzième de fleurs, fruits, nature morte et animaux. Il en est à peu près de même dans les exhibitions secondaires.

Après ces généralités, parlons de quelques-unes des œuvres principales. Commençant donc par la classe d'histoire, je vous dirai d'abord qu'elle ne se distingue pas, cette année, par des toiles de grande dimension; du reste, ces toiles sont toujours rares en Angleterre, où les maisons et les palais mêmes sont peu étendus. Parmi les soixante et quelques tableaux qui aspirent à figurer dans cette classe, je citerai d'abord celui de M. E.-M. Ward (R. A.) [1]. Il représente l'*Antichambre du palais de Whitehall pendant les derniers moments de Charles II*. Ce tableau, soit par sa dimension, soit par son mérite intrinsèque, occupe la première place parmi les sujets historiques. Dans un salon, décoré avec toute la magnificence de l'époque, se pressent des courtisans et des dames, de la catégorie de ceux dont le frivole Stuart aimait à s'entourer. Les chuchotements, les rires étouffés, les bâillements dissimulés de quelques-uns de ces personnages, les regards oisifs et ennuyés de quelques autres, montrent bien que, la catastrophe arrivée, nul n'éprouvera beaucoup de souffrance au cœur. Presque au centre de la salle, un groupe de trois ministres protestants manifeste la surprise, la curiosité, le désappointement. Ces messieurs ont été appelés, et néanmoins ne sont point admis. C'est que Charles, moribond, vient de se déclarer catholique; que même il a reçu les sacrements. Tout près d'eux s'élèvent quelques marches qui conduisent à la chambre à coucher du monarque. Sur ces marches, présentant par son costume brillant un contraste très-heureux avec la simplicité des révérends, un hallebardier gigantesque garde l'entrée de la pièce intérieure. La porte de cette chambre est entr'ouverte, et une main (une main digne de Van Dyck) s'avance pour prendre un verre d'eau qu'un page en livrée royale apporte sur un plateau. Cette main est celle de lord Faversham venant en aide au mourant qui n'a pu avaler l'hostie.

Je ne vous dirai rien des détails; il va sans dire qu'ils sont très-soignés, très-précis et très-bien peints. S'il y a faute, c'est dans leur multiplicité. L'effet du tableau eût été certainement plus complet si quelques-uns des groupes eussent été laissés dans une pénombre. Le coloris en est meilleur que dans les derniers ouvrages de M. Ward. Le dessin en est parfait; mais le sujet ne présente pas cette profondeur de sentiment qui caractérise d'autres ouvrages du même auteur. Le peintre s'est trop arrêté à la surface des choses.

Moins ambitieux, mais avec un succès égal, se fait remarquer le tableau représentant *Marie-Antoinette dans la prison du Temple*. C'est pour la seconde fois que M. A. Elmore (R. A.) nous présente cette malheureuse reine. Assise sur un banc de

1. Royal Académicien.

pierre au haut d'une tour, vêtue de noir, la tête enveloppée dans une de ces grandes coiffes du temps et une corbeille à ouvrage à côté d'elle, Marie-Antoinette regarde fixement et anxieusement à travers les fentes d'une cloison grossière. Que regarde-t-elle ainsi? On le comprend: elle épie le passage de son fils, de l'infortuné dauphin, qui, dans une autre partie de la terrasse, prête, chaque jour et à son insu, pâture nouvelle à la douleur et à la joie de la pauvre mère. Cette figure, si profondément expressive, est digne d'un Spinosa; — ces mains, dont la finesse est aussi éloquente que la pose, sont admirables. Il est certain que cette femme isolée, se détachant sur le fond grisâtre d'un jour d'hiver à Paris, entourée des tristes accessoires d'une prison, produit ici un plus grand effet que dans la peinture où M. Elmore la représentait, à Versailles, entourée de ses enfants, et tenant tête à une foule irritée et menaçante.

Le même artiste a exposé un autre tableau intitulé *la Paix*. C'est une jeune dame du XVII^e^ siècle, montée sur une chaise, et ôtant à un jeune soldat sa bandoulière et son épée. Le tout, conçu dans un esprit puritain, ne brille ni par la couleur, ni par la grâce de la composition. Toutefois, l'exécution ne laisse rien à désirer.

M. C. W. Cope (R. A.), parmi ses différentes productions de cette année, ni supérieures, ni inférieures à celles des expositions antérieures, nous donne une excellente étude du sujet qu'il a exécuté pour le palais du Parlement, c'est-à-dire les *Adieux de lady et lord William Russell,* avant le supplice de ce dernier. Cette composition est d'une simplicité que j'ose dire sublime. L'effort que font les *protagonistes* pour ne pas s'énerver l'un l'autre est exprimé avec une finesse noble et pathétique au plus haut degré. La couleur est un peu sévère, mais le travail est ferme et soigné. Quel dommage, quand tout le reste est si beau, que le peintre ait ajouté la figure triviale et insipide du geôlier! Le style que M. F. R. Pickersgill (R. A.) a adopté, et qu'il aime tant à faire valoir, est très-bien mis en relief par ses trois tableaux. Ce style est basé sur une espèce d'imitation conventionnelle des peintres vénitiens du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, conduite avec plus de soin que de vigueur et de sentiment. Le tableau qui représente des *Pirates de la Méditerranée tirant au sort leurs prisonniers* est celui qui offre le plus de traits sympathiques et le plus d'expression. Il y a souvent, dans les draperies de ce peintre, des morceaux d'un travail exquis. C'est dans *la Tempête* de Shakspeare et dans la comédie *Comme il vous plaira!* que M. Pickersgill a puisé les sujets de ses deux autres tableaux. Pourquoi faut-il que, dans une de ses héroïnes, *Miranda,* nous soyons condamnés à admirer surtout la beauté d'une robe! Ah! que de charmes il a pour nous, le grand poëte! Il est la source intarissable de nos jouissances! Il nous amuse, il nous instruit, lorsque nous le lisons tranquillement chez nous; — il nous entraîne quand, au théâtre, il est interprété par un Fechter; et, enfin, il enrichit notre école d'ouvrages d'art inspirés au sculpteur, au peintre ou au graveur. Cependant, il y a des artistes qui préfèrent emprunter leurs données à la mythologie, et qui nous offrent encore des Vénus et des nymphes. Mais, hélas! les pauvres déesses! on ne peut s'imaginer combien elles sont étonnées et mal à l'aise de se trouver ainsi dans leur toilette classique parmi des Anglais en frac noir, et des Anglaises en crinoline! Décidément, rien n'est plus antipathique, en général, au génie d'Albion, que la fable, l'esprit grec et ce que vous appelez en France le style, à plus forte raison le grand style. M. W. E. Frost est un de ceux qui affectent de s'en tenir presque exclusivement à des sujets mythologiques. Sa *Vénus pleurant la mort d'Adonis* est un spécimen des plus heureux de son style classique. Seulement, on aimerait le voir introduire dans ses figures quelque nouveau type, et quelque nouvelle nuance de couleur dans ses

draperies. Ce tableau, quoique petit encore, sort toutefois des dimensions minimes dans lesquelles M. Frost s'était jusqu'à présent renfermé, et qu'il nous rappelle par son autre bijou représentant *une Danse;* sujet conçu et traité avec toute la grâce des idylles antiques, mais qui ne réussit pas à fixer l'attention d'un public aussi positif, aussi puritain que le nôtre.

Il n'en est pas de même de la toile de M. E. Goodall (associé). Ce tableau, qui a pour titre *le Premier-né,* s'adresse au cœur et attire l'attention de la foule. Il représente une femme égyptienne contemplant son premier enfant, placé sur ses genoux. Que d'anxiété maternelle et d'amour il y a dans le regard de cette jeune femme! M. Goodall se rapproche plus par le faire de l'école française que des peintres anglais. Ses autres tableaux offrent presque tous des sujets orientaux peints avec amour, riches de détails, exacts et correctement dessinés. Ce qu'un critique sévère pourrait leur reprocher, c'est un certain penchant au noir et à la convention. La même faute ne peut pas être imputée à M. J. N. Paton (de l'Académie d'Édimbourg). Dans sa toile de *Luther à Erfurth,* il s'est donné une peine extrême pour représenter une quantité d'objets avec une exactitude et une fidélité dignes d'un Denner. Le futur réformateur se nourrit avidement de la lecture des livres saints; toute sa figure respire le doute et l'incertitude; sa main presse avec rage le volume, qu'il dévore plus qu'il ne le lit; ses yeux sont rougis par les veilles, et sa bouche entr'ouverte est pleine de fièvre. Des livres de tous les formats, des crucifix, des reliquaires, des meubles de toutes sortes entourent, étouffent presque le moine rebelle. L'exécution de ces accessoires est aussi soignée que celle d'une miniature, mais la tête et la main sont d'une expression exagérée. Le tableau de M. M. Stone, représentant une scène tirée du *Much ado about nothing,* de Shakspeare : *Claudio accusant sa fiancée au pied de l'autel,* est une page piquante de fraîcheur et de lumière. Le faire en est peut-être un peu trop poli, mais la composition est pleine d'aisance et d'animation. M. Stone est un jeune artiste qui fait bien espérer de lui.

Le manque d'espace m'oblige à passer sous silence bien d'autres tableaux de mérite, et à ne plus mentionner dans le genre historique que ceux de deux jeunes dames, miss E. Osborn et miss J. E. B. Hay. Miss E. Osborn a peint *lord Withisdale se sauvant de la Tour de Londres.* Lady Withisdale donne courageusement le bras au fugitif, qui n'a pas seulement le costume, mais encore la timidité naturelle à la femme. Pourquoi donc craint-il? le garde a ouvert la porte de la prison; il reçoit une lettre de la main d'un page, et laisse tranquillement passer les *deux dames.* Évidemment miss Osborn a fait la part du lion à son sexe. Cette toile, peinte d'ailleurs avec beaucoup d'esprit, laisse désirer plus de soin dans l'exécution. Tandis que miss Osborn ose aborder l'histoire moderne dans ses épisodes romanesques et curieux, miss Hay s'attaque aux sujets bibliques. Elle a peint *le Jeune Tobie rendant la vue à son père.* Cette toile rappelle l'ascétisme des maîtres florentins des XIV^e^ et XV^e^ siècles; on la croirait plus volontiers l'œuvre d'un homme que l'ouvrage d'une femme, tant elle est sévère de composition et robuste de couleur.

Mais passons, il en est temps, à la peinture dite *de genre.* Sous cette dénomination, je ne comprends point seulement des épisodes de la vie intime, des croquis plus ou moins gais, ou des études baptisées au hasard, mais encore des tableaux d'un caractère sérieux, des toiles pleines d'un sentiment élevé, sans avoir cependant assez d'importance pour être classées dans la peinture historique. A la tête de cette classe, et l'on pourrait dire avec raison à la tête de toute l'exposition, est le tableau de M. F.

Faed (associé). Le titre en est : *De l'aube au couchant.* Cette toile renferme, réunies sans affectation, toutes les époques de la vie humaine. Dans l'humble intérieur d'un paysan écossais, est un lit occupé par une vieille femme expirante ou morte, qui ne laisse voir que sa main. Ainsi que dans le tableau de M. Ward, toute la poésie de la composition se concentre sur cette main, qui révèle assez l'état de la pauvre femme, sans cependant éveiller en nous aucune idée repoussante. Devant ce lit, dont les rideaux sont à moitié tirés, pleure, à genoux, une jeune femme; tout auprès est assis, dans un état de lassitude morale indicible, un homme d'âge mûr; il regarde tristement les traits aimés de celle qui est cachée à l'œil du spectateur. Il n'y a qu'un instant, le fils lisait encore, dans un livre de prières, des mots d'espoir et de consolation; mais, hélas! sa voix a cessé d'être entendue, et il laisse tomber son bras. L'expression de cette tête, où les rides du travail s'harmonisent si bien avec les traits de la douleur, a quelque chose de si sublime, de si profondément vrai, qu'il est impossible de la regarder sans verser une larme. Vous qui avez perdu un parent, un ami, ne passez pas devant cette toile, ou elle ravivera en vous les douleurs que vous avez éprouvées.

A côté de l'homme, sa femme, jeune encore, nourrit son dernier né, et arrête par un signe l'élan bruyant d'un de ses enfants qui revient de l'école, et le pas timide de sa fille aînée qui rentre en tenant un médicament devenu, hélas! inutile. Deux autres garçons, deux marmots, jouent au premier plan avec un petit chat et une horloge de sable. Peut-être y a-t-il un peu d'affectation dans ce contraste. Un autre enfant, trop jeune pour jouer avec ses frères, se pend aux bras de sa mère. Mais il est impossible de rendre en peu de mots tous les détails de cette scène touchante; il nous suffira donc de dire que pas un accessoire de cette toile n'est inutile, et que ce tableau est exécuté à la fois avec un soin scrupuleux et une liberté vraiment magistrale.

Pour continuer la revue des pièces les plus importantes de l'exposition à l'Académie royale de Londres, nous commencerons par les tableaux de M. W.-C.-T. Dobson (associé académicien). A l'égard de ces ouvrages, il serait impossible de dire du nouveau; on ne peut que répéter qu'ils sont tous des études et des compositions d'un caractère à la fois populaire et classique, qu'ils sont tous très-bien dessinés, très-bien, trop bien finis. Les types et le style sont, comme par le passé, plutôt allemands qu'anglais. Entre autres scènes, M. Dobson représente un groupe de buveurs à une de ces fontaines publiques récemment érigées à Londres, et qui, en ajoutant au *comfort* des passants, n'ont pas l'air d'ajouter beaucoup à l'embellissement de la ville. Ce groupe est très-bien arrangé, et présente çà et là des traits de force tout à fait de bon augure. L'ouvrage a, du reste, le poli excessif et le modelé soigneux auxquels cet artiste nous a accoutumés.

Un autre peintre toujours fidèle à lui-même, c'est M. J. Phillip (R. acad.), l'illustrateur par excellence des costumes de la péninsule ibérique. Sa *Causerie à la fontaine* est pleine de vigueur et d'esprit. On n'a jamais vu, même en Espagne, des muletiers et des paysannes plus espagnols que ceux de cet artiste; il y a dans son tableau une tête de jeune fille qui est ravissante de beauté méridionale et quasi mauresque. Les petites figures du fond font à elles seules un second tableau.

M. H. O'Neil (associé acad.), qui s'est placé si haut dans la faveur du public par ses grandes scènes populaires et pleines de monde, expose encore un morceau du même genre, *les Adieux,* tellement plein d'incidents que les amateurs les plus obstinés de cette catégorie de *sujets* ne pourront manquer d'y trouver leur compte. C'est un

navire qui sort des docks, tandis que sur le quai s'agitent et se pressent en foule les amis de ceux qui partent. Toutes les phases, toutes les nuances possibles ou probables du sentiment dans une pareille occasion y sont rendues avec la plus grande intensité. Mais la couleur est terne, les contours sont durs et semblent ressentis à l'encre, fautes dont cet artiste n'a jamais su se délivrer. En fait de sujets populaires, nous avons aussi une scène du marché aux poissons, à Billingsgate, par M. G.-E. Hicks. Cette scène est aussi riche en épisodes et aussi complète que *les Adieux* de M. O'Neil; mais il serait trop long de décrire l'une et l'autre. En revanche, nous ferons une pause devant la toile de M. J.-C. Horsley (associé acad.), qui, sous le titre de *Perdu et retrouvé*, nous donne une version moderne de la parabole de *l'Enfant prodigue*. L'histoire est tout à fait de nos jours, et elle a lieu dans une campagne éviemment anglaise. Le fils, couvert des haillons de la plus profonde misère, s'est laissé tomber sur la lisière d'un chemin vicinal; il est prosterné, et il se cache convulsivement le visage. Son père accourt les bras étendus, les yeux voilés de larmes, la bouche agitée par les sanglots; il accourt, disons-nous, dans la direction de son fils qui lui a été annoncé; — il le touche presque, et dans son émotion il le dépassera peut-être sans le voir! Mais l'ami de la maison, le petit chien, l'ancien compagnon de jeux de l'enfant, l'a bien vite retrouvé et reconnu; il le salue, à sa manière, de toutes ses caresses, de toutes ses gambades. — Au fond, sur le perron de la maisonnette, la pauvre mère convalescente (car elle a sans doute bien souffert) est entourée des autres membres de la famille. Et puis, à l'écart, ce sont des fillettes des environs qui, témoins de l'événement, s'entre-communiquent leurs observations; entre autres, une petite brune aux yeux intelligents, à la mine éveillée, ne tarit pas en renseignements qu'elle souffle mystérieusement à l'oreille de ses compagnes. Le tout est dessiné avec soin et composé avec esprit, mais la couleur de M. Horsley est faible, lavée, et son exécution est appauvrie par un excès de fini, qui fait valoir les détails aux dépens de l'ensemble.

Les tableaux dont M. J.-C. Hook (R. acad.) a fait honneur au Salon ne sortent pas du cercle dans lequel il se complaît tant depuis quelques années. C'est sur la mer, ou au bord de la mer, qu'il groupe ses marins bronzés, ses gamins pêcheurs, et les Anglaises et les *boys* de la population des côtes. Rien n'égale la richesse de coloris qui anime ces bonnes figures; on n'a jamais mieux exprimé la simplicité et la bonhomie de leurs traits hâlés. Lumière, espace, fraîcheur des eaux et des champs, tout cela paraît inhérent à la palette de ce professeur.

J'aimerais pouvoir vous entretenir maintenant en détail de beaucoup d'ouvrages qui appartiennent également aux divers degrés de ce que vous appelez le *genre :* par exemple, du *Malade imaginaire* de M. A. Salomon; de l'*Arrestation d'un déserteur* par la sœur du même artiste, mademoiselle R. Salomon; des sujets orientaux de M. J.-F. Lewis, sujets d'une petite dimension, mais d'un grand mérite. Je devrais mentionner aussi *l'Heure du coucher* de M. E. Hughes; la *Demande en mariage* de M. P.-H. Calderon, un véritable roman intime à trois personnages, qui contraste par sa simplicité avec un autre tableau de l'artiste représentant des *Prisonniers délivrés le jour de naissance d'un héritier dans une famille noble;* enfin, *le Chevalier chez soi* de M. J.-B. Burgess. Mais comment le faire dans un espace si limité et surtout en présence des toiles de Landseer, de Stansfield, de Robert, d'Ansdell, de Cooper, de Creswick et de quelques autres encore qui veulent impérieusement qu'on les fasse connaître à vos lecteurs?

Laissant donc les tableaux de genre qui composent presque tout le fonds de l'école

anglaise, à défaut de la peinture historique qui semble interdite à cette école, je passerai à des compositions d'un autre ordre en commençant par sir Edwin Landseer : à tout seigneur, tout honneur. Je veux essayer de décrire en peu de lignes son tableau représentant *the Shrew tamed*, ou *le Diable-à-quatre maté*. Cet intitulé est une véritable parodie, *mutata mutandis*, du *Taming of the shrew* de Shakespeare; elle a été conçue sous l'impression des exploits merveilleux de M. Rarey, le célèbre dompteur de chevaux. En effet, il ne s'agit pas ici d'une Catherine acariâtre rendue plus douce par le traitement (un peu cavalier) de M. Petruccio, son époux, mais bien d'un superbe cheval dompté par une jeune amazone suivant les théories de l'illustre Américain. En dépit de la fierté et de la bizarrerie dont tout pur sang est capable, l'animal n'a pu résister aux cajoleries ou aux corrections de la dame. — Tous les deux sont maintenant couchés sur la paille, dans une espèce de manége; l'une épuisée, mais victorieuse, demande à signer la paix par un baiser; l'autre ruisselant de sueur, et comme tout surpris d'être vaincu, approche avec soumission ses naseaux fumants. Peut-être la beauté du cheval est-elle ici plus parfaite que la beauté humaine; mais l'œil de l'amazone a une telle puissance de fascination que n'importe quel être, homme ou animal, ne saurait braver les regards à la fois langoureux et fulminants d'un dompteur aussi formidable. Je crois que sir Edwin s'est absolument surpassé lui-même dans ce tableau, dont la couleur est, du reste, vraie, et la touche plus mâle que d'habitude. Au sommet du monticule de paille sur lequel la lutte a eu lieu, que voyons-nous dans toute la plénitude radieuse de la victoire? un chien ravissant, un chien de la race *King-Charles* comme Landseer seul sait les peindre, et qui eût été l'unique témoin des exploits de sa maîtresse, si le peintre ne s'en était fait l'historien.

Si Landseer est toujours le roi des peintres d'animaux, Stansfield est toujours à la tête des peintres de marine. Son œuvre principale, représentant une *Contrebande interceptée sur la côte d'Irlande pendant un gros temps*, est une des meilleures productions de cet infatigable et vaillant artiste. La mer fouette de ses vagues les rochers qui bordent la route sur laquelle roule lentement le convoi des marchandises saisies, et à présent dûment escortées par les *habits rouges*, tandis que le navire de la douane danse gravement dans le fond, à demi caché par l'écume des ondes et par les rafales. Parmi les autres toiles précieuses de cet artiste, la plus charmante est une *Vue de Mazorbo* dans le golfe de Venise, quoique l'on regrette un ton gris qui me paraît singulier sous ce beau ciel.

Le troisième de ces grands champions de la peinture anglaise, M. D. Roberts, n'a rien perdu des traits caractéristiques de son style : la facilité, la fantaisie. Les *Ruines du temple de Balbeck* et l'*Intérieur de Saint-Pierre de Rome* en sont les preuves.

A l'exemple de sir Edwin Landseer, M. R. Ansdell (associé acad.), peintre d'animaux, a bien des fois rendu ses tableaux plus intéressants en y introduisant des figures humaines. On a admiré beaucoup, l'an passé, son *Berger surpris par le froid;* on s'occupe beaucoup aujourd'hui d'un ouvrage encore plus important, les *Esclaves fugitifs traqués par des dogues américains*. La composition de ce tableau, dont les personnages sont de grandeur presque naturelle, est émouvante au plus haut degré; cependant la figure de l'esclave est trop herculéenne et trop académique pour celle d'un pauvre nègre qui doit être épuisé par les fatigues de la fuite ; mais celle de sa compagne est très-juste de sentiment et d'attitude. Vous devez connaître cette composition par la gravure qu'on en a faite en Angleterre, et que j'ai vue, si j'ai bonne mémoire, à la devanture de M. Goupil, sur le boulevard Montmartre, à Paris.

Malgré le vif intérêt qui s'attache à ce drame, aujourd'hui surtout que la question de l'esclavage met en sang toute l'Amérique, je préférerais aux *Esclaves fugitifs* de M. Ansdell d'autres morceaux plus serrés d'exécution et d'un coloris plus heureux. En fait d'animaux, nous avons encore les délicates peintures de M. A. Cooper (R. acad.). Ses *Bestiaux dans une prairie* et ses *Troupeaux dans une tourmente de neige* joignent aux plus exquises qualités du genre tout le charme de paysages supérieurement traités.

Parmi les sujets qui tiennent au genre des marines, nous avons encore à citer une *Galiote hollandaise entrant dans le port d'Aberdeen pendant un temps houleux*, par M. E.-W. Cooke (associé acad.); la *Brise croissante* de M. A.-W. Williams; une *Vue à pic des côtes d'Angleterre* de M. C.-P. Knight; et surtout les deux *Vues du roc de Gibraltar* par M. F.-R. Lee (R. acad.). Celle de ces vues qui offre le plus d'originalité représente le versant sud-ouest et l'arête supérieure du roc. Si M. Lee eût emprunté la chaleur du pays pour animer ses couleurs, et la légèreté de l'atmosphère du détroit pour les rendre plus transparentes, son tableau serait un véritable monument de génie. Tel qu'il est, c'est un chef-d'œuvre de M. Lee. L'autre vue offre le versant opposé de cette montagne, et, quoique assez bien peinte, elle manque plus encore de transparence.

Un autre tableau du même M. Lee, intitulé *Une Vallée retirée*, nous conduit aux paysagistes proprement dits, à cette légion de peintres qui fait la force et l'originalité de l'art anglais, et dans laquelle M. Lee se trouve en compagnie de Creswick, de Witherington, de Hering, de Linnell, de Mac Callum, de Johnson.

Les paysagistes anglais de nos jours peuvent être divisés en trois classes, que j'appellerai : les idéalistes par l'impression, les réalistes par l'ensemble, et les photographes par le détail. A la première appartient M. M.-J. Creswick (R. acad.); par ses deux tableaux, *les Bords de la Trent* et un *Paysage dans le Nord*, qui sont tout brillants de hardiesse et de liberté, cet artiste nous rend en poésie ce qu'il nous retranche en vérité. Nous pouvons en dire autant de M. W.-F. Witherington (R. acad.) dont surtout l'*Ancienne chaussée dans le pays de Galles* resplendit aux rayons d'un soleil éblouissant.

Dans la même catégorie doivent être rangés le *Mont Rosa* de M. J.-E. Hering, et *Poïlvache sur la Meuse* de madame Oliver, deux vues qui sont prises au lever du soleil.

Pour illustrer la seconde, celle des réalistes par l'ensemble, on ne saurait citer de meilleurs exemples que les tableaux de M. W. Linnell. Cet artiste puise exclusivement dans la nature, mais dans la nature vue en grand et en masse. Il nous donne le total en négligeant les fractions; ses œuvres ont le cachet du vrai sans avoir les pattes de mouche de la signature.

Enfin les photographes par le détail sont MM. A. Mac Callum, J.-G. Naish et autres. Mais voilà le moment de réparer un oubli dont j'étais coupable envers M. W. Dyce (R. acad.). Son tableau représentant *George Herbert à Bemerton* aurait pu être classé parmi les toiles historiques, ou, pour mieux dire, parmi celles du genre élevé. J'ajouterai que le détail prend ici des proportions extraordinaires. Imaginez-vous donc le ministre Herbert en soutane, sa calotte noire sur la tête, sortant de sa modeste demeure pour aller jouir de son innocente récréation, la pêche; il traverse, un livre à la main, une fraîche et verte prairie. La scène est prise à la première heure du jour, quand la vapeur se lève encore au-dessus de la rivière. Figurez-vous des arbres dont le tronc est

revêtu de lierre comme on n'en voit que dans ce pays où la verdure est entretenue si belle par une éternelle humidité; chaque feuille de ce lierre dessinée et peinte comme si la renommée de l'artiste en dépendait; imaginez enfin cette figure de poëte, plutôt laide que belle, mais empreinte d'une bienveillance angélique, contemplant avec une émotion pieuse ce beau réveil de la nature, et levant la main par un mouvement d'admiration. Avec tout cela, que votre esprit se représente le dernier degré de ce qui est frais, doux, tranquille et heureux. Alors, peut-être, vous vous ferez une idée approximative de cette charmante et pénétrante peinture, photographique par le détail, mais tout imprégnée de poésie. Ajoutez que M. Dyce n'est pas seulement un excellent peintre de paysage et de vignette, et que son étude de tête orientale, de grandeur naturelle, est une des pièces les plus importantes de l'exposition.

Cette étude me conduit naturellement à vous parler des sujets analogues, et notamment des portraits. Je le ferais longuement, si je ne pensais que vos lecteurs connaissent déjà la valeur de cette branche de l'art traitée par un Grant, un Gordon, un Knight, un Watts, un Richmond, et si je croyais possible de vous intéresser en vous décrivant des portraits de personnages qui vous sont inconnus, et dont le principal mérite échappe à toute analyse. Comme vous le pensez, les fleurs, les fruits, les objets inanimés ont ici une importance proportionnée au culte de la réalité, à l'amour de la nature et à la passion des jardins qui caractérisent en Angleterre les tendances de l'art, tout à fait conformes aux goûts du public. La peinture de fleurs est ici comme partout le privilége des femmes. Mesdemoiselles Mutrie, A.-F. Mutrie, Collinson, O'Neil, Stamard et Lance méritent que leurs noms vous soient signalés, pour les fleurs et les fruits, comme celui de M. Duffield pour la nature morte.

Je terminerai ici la revue de l'exposition de peinture; mais je crois vous entendre dire : Et les Préraphaélistes, où sont-ils? — Pardon, il n'y en a vraiment qu'un qui soit digne qu'on s'occupe de lui, car il est de bonne foi, et toujours conséquent avec lui-même. C'est un des chefs les plus distingués de cette secte; il s'appelle W. Holman Hunt. Il a exposé ailleurs *Marie retrouvant son fils parmi les docteurs,* et cette page serait tout un thème pour un essai sur le préraphaélisme anglais. Maintenant il nous envoie un tout petit tableau, mais qui contient une assez forte dose du système pour nécessiter de ma part le renouvellement de mes anciennes et fréquentes protestations. Oui, je dois encore une fois exprimer le regret de voir des artistes d'un si rare mérite, des peintres tels que M. Hunt ou M. Millais, s'obstiner à soutenir les parties les plus faibles de leur doctrine. S'ils voulaient seulement envisager le côté sain de la question, de pareils artistes, qui possèdent tant de talent et tant de ressources, enrichiraient certainement leur pays de chefs-d'œuvre.

L'étendue extraordinaire de cette correspondance m'interdit d'en venir aux dessins, aux miniatures, aux gravures; il est aussi un peu tard pour m'arrêter au salon de sculpture, quoique cette exposition comprenne des ouvrages de Munro, de Mac Dowell, de Marochetti, de Foley, de Noble, de Westmacott et de bien d'autres artistes recommandables. J'aimerais mieux, s'il me restait plus d'espace, vous faire des remarques générales, d'ailleurs plus intéressantes pour le lecteur, que des nomenclatures incomplètes ou des descriptions tronquées.

De tout ce qui précède vous conclurez, je pense, avec moi, que l'art est en progrès dans ce pays. Naguère on y vivait sous l'empire d'illusions vraiment pitoyables; aujourd'hui, une véritable révolution s'est opérée dans les idées. Les cinq ou six tableaux du Salon de cette année, dans lesquels nous remarquons encore les traces

du style et de la manière du passé, nous font mesurer la distance qui a été franchie.

En effet, ce n'étaient guère autrefois que des figures blafardes ou lugubres qui hantaient les expositions; on ne voyait que des têtes échevelées et sans crâne, des yeux exorbitants, des nez à la romaine, des bouches en cœur d'un rouge excruciant, ou des lèvres d'un livide diabolique, des mentons polis au tour ou taillés à l'équerre; chaque personnage affectait les poses tragiques d'un théâtre de foire, ou les grâces les plus minaudières; les corps étaient d'une longueur démesurée et d'une anatomie plus que douteuse; les fonds plus horribles que ceux de l'Averne, ou plus fantastiques que ceux d'une nuit de Walpurgis... Aujourd'hui, à la place de tout ce qui était vague, faux, bilieux, exagéré, improbable, impossible, soit pour la forme, soit pour la conception, nous voyons des sujets traités avec calme et avec étude, des formes choisies, ou du moins qui rappellent la nature, des figures conçues, dessinées et peintes avec conscience, oui, avec conscience, car les artistes anglais de nos jours ont gagné cette qualité. Ils ont renoncé à couvrir leurs toiles par des éclaboussures de couleur crue, ils ont renoncé à l'expression de ces sentiments fades, de ces passions malingres, si hautement admirées il y a trente ans. Sans doute il y avait autrefois de notables exceptions, mais elles ont été rares; aussi, sur le continent, l'école anglaise était-elle estimée à zéro. Que les choses sont changées! Et combien j'ai de plaisir à le constater! Au reste, l'art devait suivre le mouvement de la littérature, et puisque celle-ci a abandonné un idéalisme bâtard pour un naturel sérieux et encyclopédique, il était tout simple que les arts fussent associés à ce progrès. Cependant l'art anglais, il s'en faut, n'est pas arrivé à son apogée, il est seulement en bonne voie; et ceci m'autorise à dire à messieurs les artistes du continent : Si les artistes anglais ne vous sont pas supérieurs, ils sont du moins des antagonistes à respecter, à estimer, peut-être à craindre; c'est pourquoi ne négligez rien.

P. S. Au commencement de ma correspondance, je vous parlais de lord Campbell, grand chancelier d'Angleterre; au moment où j'écris ces dernières lignes, on annonce sa mort. Cet événement m'impose le devoir de ne plus m'occuper de l'opinion émise au dernier banquet de réunion de l'Académie, que pour payer un dernier tribut de gratitude à la mémoire de cet éminent fonctionnaire. En perdant lord Campbell, les arts ont vraiment perdu un de leurs amis les plus chauds et les plus éclairés. Il pénétrait si bien l'âme des artistes, il savait si bien comprendre les nécessités, les susceptibilités de ces pauvres esclaves d'une idée ou d'une mission, que ceux-ci sortaient toujours enchantés d'un entretien avec lui. Or, le nombre des hommes tels que lui est encore si restreint que j'ai bien des raisons pour dire que la mort de lord Campbell est un deuil public.

R. MONTI.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

L'EXPOSITION ET LES FÊTES D'ANVERS

Nous ne voulons rien exagérer, mais il nous semble que les fêtes splendides auxquelles Anvers vient de convier les artistes et les lettrés de toute l'Europe constituent un fait très-moderne et très-fécond. La pensée glorifiée, l'art célébré sous toutes ses formes, une ville entière faisant accueil à des voyageurs venus de si loin, les plus graves intérêts du sculpteur et du peintre débattus dans un congrès solennel, tant d'hommes, et si divers, réunis autour d'une idée, ce sont là de grands spectacles. A son histoire si glorieuse déjà, Anvers vient d'ajouter une belle page de plus; et nous n'étonnerons personne en disant que, toujours digne de son passé, la ville de Rubens et de Van Dyck, sachant bien quelle est l'importance de l'art dans les sociétés nouvelles, lui a donné la première place dans toutes les fêtes dont nous resterons pour longtemps éblouis et charmés.

Des journaux, qui se lèvent de meilleur matin que le nôtre, ont déjà raconté avec détail ces fêtes heureuses. Nous n'avons pas à redire ce qu'ils ont dit, et comment d'ailleurs le pourrions-nous faire?... Il serait plus facile de peindre avec le pinceau qu'avec la plume cette procession formidable et chantante qui, le soir de l'arrivée des députations étrangères, s'est dirigée vers le vieil hôtel de ville, précédée de musiques joyeuses, et marchant entre une double haie d'hommes portant des torches, à travers cette ville, pittoresque entre toutes, dont les maisons aux pignons aigus profilaient sur un ciel clair leur silhouette brune. C'était fantastique et charmant, et j'ai bien compris ce soir-là que la réalité elle-même a ses féeries.

Le lendemain et les jours suivants, le caprice intelligent de nos hôtes nous a entraîné de fête en fête : les feux d'artifice, les concerts, les illuminations, les inaugurations de statues, la promenade historique du *Géant*, toutes ces réjouissances, si bien inventées pour complaire aux enfants et aux journalistes, ont conservé un caractère local, abondant, robuste. Et ce n'a pas été, je vous le jure, un médiocre spectacle que ce banquet pantagruélique où douze cents fourchettes battaient à la fois la mesure sur un rhythme joyeux, car Anvers est toujours la ville de Jordaens, la ville des longs repas et de la vie exubérante. Toutes les écoles européennes étaient assises à cette table immense. Les coloristes des Flandres, les mystiques de la blonde Allemagne, les successeurs des maîtres hollandais, les préraphaélistes de Londres, les paysagistes et les peintres familiers de la France s'étaient donné rendez-vous et se mêlaient aux poëtes, aux conteurs, aux écrivains de tous les pays et de toutes les nuances. Nous par-

lions ce soir-là toutes les langues; mais alors même que le mot restait obscur, nous nous comprenions du regard et du geste, et tels étaient notre bon vouloir et notre mutuelle sympathie que, de beaux discours ayant été prononcés, nous les avons applaudis sans les entendre.

Dans l'élaboration de ce grand programme, Anvers avait bien voulu songer aux critiques. Une exposition de peintures modernes, organisée par les soins de la Société royale pour l'encouragement des beaux-arts, nous conviait à étudier, dans un de ses centres les plus actifs, le mouvement de l'école belge contemporaine. Il n'est pas besoin de dire que nous avons tout de suite répondu à l'invitation; mais, bien qu'elle réunisse un grand nombre de tableaux, il s'en faut de beaucoup que l'exposition soit d'un intérêt suprême. Anvers devrait laisser à Paris le monopole de ces solennités où quatre à cinq mille objets d'art se disputent, non sans la lasser, la curiosité du passant. Cent tableaux bien choisis nous en eussent appris bien plus que cette profusion d'œuvres douteuses ou infimes qui, par leur détestable voisinage, compromettent les productions bien venues : toutefois, nous avons appris quelque chose à Anvers, et c'est notre devoir de le dire.

A peine entré au Salon, on s'aperçoit qu'en Belgique, comme ailleurs, il y a une école qui s'en va. Elle se distingue — si c'est là une distinction — par une manière affadie et pauvre qui diminue la couleur comme le dessin, et qui n'a qu'un faible souci de la pensée. Cette école a pour représentant principal le directeur de l'Académie d'Anvers, M. N. de Keyser. Nous sommes loin de nier les qualités de convenance et de sagesse, et la longue expérience dont on retrouve les traces dans les compositions modérées de ce maître si froidement habile. Le *Christ au tombeau*, tableau destiné à l'église de Santvliet, s'arrange assez bien dans ses lignes générales; mais l'exécution est des plus débiles, et nous en devons dire autant des autres ouvrages de M. de Keyser, qui se montre fadement doucereux dans sa *Jephté*, vulgairement dramatique dans son *Charlemagne*. Nulle accentuation dans les formes, nulle vigueur dans les colorations, nul effet dans la distribution des lumières. Tout est effacé, banal, impersonnel. M. de Keyser ne croit pas au génie de l'école flamande; il corrige par un sentiment académique les exubérances de Rubens; il a regardé du côté de la France, et il a été ébloui par la gloire de M. Signol. Les résultats qu'il obtient diront à ceux qui seraient tentés de suivre son exemple combien il est fatal de renier sa nationalité et ses dieux.

M. F. de Braekeleer, dont la réputation est faite depuis bien des années, est moins un peintre qu'un conteur d'anecdotes. Il enveloppe ses petites historiettes familières d'une tonalité d'un gris jaunâtre dont la parfaite monotonie permet de reconnaître de loin ses tableaux; il est plein de bonnes intentions, qui n'aboutissent pas. M. Madou, dont Paris a déjà vu *le Troublé-Fête*, cherche davantage la physionomie; mais son coloris n'est pas moins insuffisant et artificiel.

Aussi, sans nous attarder davantage devant des œuvres d'une signification si indécise, est-il bon d'aller tout de suite à celles qui doivent nous montrer, ou le talent des maîtres parvenu à toute sa force, ou les aspirations nouvelles des jeunes gens qui essayent de les suivre. A ce point de vue, l'intérêt de l'exposition se concentre presque tout entier sur les tableaux de M. Leys, et sur ceux, bien peu nombreux d'ailleurs, de quelques peintres dont nous aurons à dire les noms.

Il y a longtemps que M. Leys marche à la tête de l'école, et, si ce rang lui avait jamais été contesté, il ne saurait plus lui être refusé aujourd'hui en présence des trois nouvelles compositions qu'il expose, la *Publication de l'édit de Charles Quint éta-*

blissant l'Inquisition dans les Pays-Bas, le *Conventicule de l'allée du Pélican,* et *Érasme faisant lecture de son traité* De l'éducation du prince, *devant Marguerite d'Autriche et le jeune Charles-Quint.* Tout cela, comme on le voit, est de l'histoire nationale, et de l'histoire bien entendue, car M. Leys comprend le passé dans son caractère intime aussi bien que dans son apparence extérieure. Il se méprendrait étrangement celui qui ne verrait dans ces précieux tableaux que l'effort curieux, mais puéril, d'un archéologue reconstruisant, à grand renfort de recherches érudites, la physionomie matérielle de l'histoire, avec ses costumes, son architecture, son mobilier. Sans doute M. Leys possède ces qualités, — qui ne sont pas déjà si misérables, — mais il en a d'autres encore, car il a l'intuition rétrospective du passé, et il le sait, il le sent, il nous le montre dans sa pensée secrète, dans son émotion cachée. En outre, il est peintre, et il l'est à un très-haut degré, et, alors même qu'il appliquerait à d'autres sujets son rare talent, il conserverait toujours ses mérites virils, sa puissance d'exécution, ses tonalités harmonieusement vigoureuses et ses types si accentués, si humains, si vivants. Quoique, au point de vue de l'ensemble, il y ait quelque chose à reprendre dans la *Publication de l'édit de Charles-Quint,* cette grande composition abonde en qualités exquises ou fortes. Au milieu d'une ville flamande, dont les toitures, les tourelles et les clochers découpent sur le ciel la plus merveilleuse décoration, s'avance le crieur public, accompagné de quelques acolytes à mine patibulaire, et s'arrêtant à chaque carrefour pour donner lecture de l'édit qui promet au bon peuple les douceurs de l'inquisition; la foule emplit les rues, et chacun, selon son tempérament ou son intelligence, écoute avec terreur, avec surprise, ou sans la comprendre, la voix qui psalmodie la funèbre nouvelle. M. Leys possède admirablement le sens pittoresque des foules pressées, et le génie de ces arrangements à la fois simples et compliqués, qui, de cent figures éparses en apparence, composent une grande unité. Toutefois, j'ai promis une objection, et je dois la faire. Il est évident que, trop impartialement attentif à tout dire, M. Leys a un peu perdu de vue l'art des sacrifices, si bien que toutes ses figures ne sont pas à leur plan, et que, sollicitée de tous les côtés à la fois, l'attention du spectateur s'égare d'abord, et on ne sait auquel courir. Assurément c'est là une faute, mais quelques heures de travail suffiraient pour la réparer : des glacis intelligents, de prudentes demi-teintes feraient rentrer dans l'ordre les physionomies, les détails qui viennent trop en avant, et le drame y gagnerait beaucoup en unité et en émotion.

Un connaisseur difficile retrouverait peut-être le même défaut dans le *Conventicule de l'allée du Pélican,* petit tableau qui nous montre Marck de Lannoy, Jean Legrand et Wilhem Touwaert assistant, chez un tourneur de leurs amis, à la lecture de quelque traité sur la Réforme. Nobles têtes que celles de ces protestants de la première heure, énergiques personnalités qui savent que le bûcher les attend et qui n'en continuent pas moins leur dangereuse étude dans ce modeste atelier qui, pour eux, a la majesté d'un temple! A ceux même qui ne savent point l'histoire, le caractère sérieux et convaincu des physionomies révèle le sujet du tableau. Ajoutons, car ces choses sont toujours bonnes à dire, que des qualités pittoresques de la plus rare valeur brillent dans le *Conventicule de l'allée du Pélican.* Beaucoup, qui croient savoir peindre, pourraient aller prendre des leçons chez M. Leys, et apprendre de lui comment la sobriété s'allie à la force, et combien les hardiesses magistrales du pinceau ajoutent à la délicatesse de la pensée.

Le dernier tableau de M. Leys est plus intéressant encore. Dans une vaste salle dé-

corée de tapisseries et de vitraux armoriés, Érasme, entouré de quelques docteurs et de quelques gens d'église, donne lecture de son traité, *De Institutione principis*, en présence de Marguerite d'Autriche et du jeune prince qui sera Charles-Quint. Tout ici est simple, recueilli, tranquille. La Marguerite est charmante; c'est comme un portrait retrouvé de ce temps intermédiaire où la Renaissance hésitante gardait encore les naïves allures du XV^e^ siècle. Érasme, la finesse même, lit gravement son gros livre; mais, comme la comédie humaine est sa préoccupation première, il essaye d'étudier sur le visage du petit prince l'effet que produit sa rhétorique. Quant à la figure de Charles-Quint, c'est une de ces créations heureuses qui suffiraient à elles seules à faire une renommée. Assis à côté de Marguerite d'Autriche, les mains pendantes sur les genoux, svelte et un peu grêle comme un enfant qui a grandi trop vite, il écoute à demi le discours d'Érasme, un peu ennuyé qu'on lui fasse en latin le portrait d'un souverain idéal, à lui qui a déjà en tête d'autres ambitions et d'autres visées, et qui n'a plus besoin de modèle. Cette figure, d'une gracilité énergique, est exquise par l'attitude, par le dessin, par l'intention morale. Nous ne croyons pas que M. Leys ait jamais mieux fait, et c'est une joie pour nous d'avoir à dire que, depuis 1855, c'est-à-dire depuis l'époque où l'auteur du *Nouvel an en Flandre* nous fut pour la première fois révélé, son talent, de jour en jour plus sûr de lui-même, a toujours été en grandissant.

Quitter les tableaux de M. Leys pour étudier les ouvrages des autres peintres belges, c'est s'exposer à plus d'une mésaventure. Quelques œuvres réussies doivent cependant nous arrêter, et voici tout d'abord une peinture très-personnelle de M. de Groux, le *Bénédicité*. Cette composition, qui se développe en longueur comme une frise, réunit autour d'une table, où fume un pauvre repas, un ouvrier, sa famille et ses enfants. Tous sont assis, à l'exception du chef de la bande qui, les mains jointes, marmotte du bout des lèvres quelque dévote prière. A lire cette description, on pourrait croire que le tableau de M. de Groux ressemble à une peinture sentimentale de Duval Le Camus ou de Destouches. Que le lecteur se rassure! L'auteur du *Bénédicité* n'est pas un moraliste aussi bénin, et, critique attristé, sinon moqueur, il a trouvé, dans la représentation de pauvres gens qui prient avec plus de ferveur que d'intelligence, le motif d'un tableau d'un effet sinistre. Les vêtements rembrunis dont il a habillé ses modèles, la froide nudité des murailles de la chambre, la vulgarité systématique des visages, tout contribue à donner de la gravité à cette peinture, sobre, résolue, longuement combinée en vue du caractère et de l'accent mélancolique. Évidemment, l'influence des réalistes français est pour quelque chose dans le talent de M. de Groux, et l'école belge commence une évolution qui doit surprendre étrangement l'honorable directeur de l'Académie d'Anvers et dont il sera curieux d'étudier les phases aux expositions suivantes.

Cette tendance ne s'affirme pas avec moins de netteté dans une curieuse toile de M. le comte Dubois d'Aisscne, un amateur qui fait de la peinture comme un vrai peintre. Les tableaux qu'il avait exposés à Paris en 1859 (le *Cimetière de village* notamment) nous avaient vivement frappé par l'intensité du ton et par je ne sais quelle audace inexpérimentée et naïve. M. le comte Dubois a fait depuis deux ans de grands progrès; l'*Admission d'un dignitaire de la guilde de Saint-Sébastien à Edeghem* est une œuvre mieux conçue et mieux peinte que celles que l'auteur nous avait déjà montrées, mais elle prouve avec évidence qu'il n'a pas le moindre souci de la beauté, et nous n'hésitons pas à dire que la mesure est ici dépassée. Nous ne prétendons pas que les paysans des environs d'Anvers doivent prendre les attitudes grandioses de l'Apollon pythien, mais nous doutons beaucoup que la peinture ait pour but suprême la repré-

sentation strictement fidèle de toutes les laideurs individuelles. Cette réserve faite, il reste à louer chez M. le comte Dubois un coloris plein de saveur, un goût déjà savant pour la lumière et ses finesses, et aussi un véritable sentiment du paysage. Tout cela est excellent; mais qui donc aurait pu prévoir que M. Courbet aurait un jour des adhérents dans le pays de Quentin Matsys?

M. Henri de Braekeleer, fils de l'artiste dont nous avons parlé au début de cet article, est encore un ardent copiste de la nature. Sa *Blanchisserie* est, à vrai dire, un tableau d'enfant. Dans cette naïve peinture, qui est dénuée de toute philosophie, on voit d'honnêtes bourgeois faisant sécher dans un jardin des linges et des pièces de toile. Il ne nous est pas permis de pénétrer dans l'intérieur des familles, mais il nous paraît évident que le jour où M. Ferdinand de Braekeleer a vu son fils se précipiter dans cette voie de réalisme à outrance, il a dû se voiler la face et invoquer la clémence du ciel. Consolons ce père attristé; disons-lui que, malgré la vulgarité du motif, le tableau exposé par son fils est un début des plus intéressants : les moindres détails y sont tellement à leur plan, les figures sont si vraies d'attitude et de couleur, la lumière est si juste, qu'on ne peut s'empêcher de croire que le jeune artiste qui commence ainsi sera bientôt un peintre habile.

Si l'espace ne nous était pas si sévèrement mesuré, nous aimerions à parler du grand tableau de M. Lies, *Justice pour les faibles*. De la part d'un artiste qui n'avait encore fait que de la peinture de genre dans des dimensions plus ou moins réduites, il y a là un effort loyal, une tentative à encourager. Un mot aussi serait dû à M. Lagye qui, dans son tableau de *Jeanne van der Gheenst*, a abordé franchement le problème des tons vifs, et semble s'être inspiré, dans le rendu du détail et dans l'expression des physionomies, des doctrines enseignées à Londres par Holman Hunt et par Millais.

Les paysagistes, sur lesquels nous comptions un peu, nous ont presque tous manqué de parole. Aussi n'avons-nous guère à citer que les *Vues des environs d'Anvers* de M. Lamorinière, dont on connaît le pinceau lumineux et large, et l'*Allée dans le bois* de M. Chabry, de Bruxelles, jeune peintre qui se rattache à l'école que nous aimons et qui enlève avec une vigueur savante les troncs noirs des arbres sur les gazons verts.

Il resterait à parler des animaux de MM. Joseph Stevens et Verlat et des architectures de M. Van Moer; mais ces peintres sont fidèles aux expositions des Champs-Élysées et nous ont déjà donné bien des fois la mesure de leur talent. Il est fâcheux d'ailleurs que le groupe des Belges de Paris soit si incomplétement représenté à Anvers; rien de M. F. Willems, rien non plus de M. Alfred Stevens, et nous le regrettons, car c'eût été pour nous une occasion de revenir sur un artiste dont nos camarades, dans leur compte rendu de l'exposition dernière, n'ont pas suffisamment apprécié les qualités pittoresques et les charmantes élégances.

Le Salon d'Anvers peut montrer quelques rares échantillons de l'école allemande. Sans nous arrêter devant *la Reine du Ciel* de M. Ittenbach, qui continue à compromettre Dusseldorf par la fadeur de ses imageries religieuses, nous avons remarqué *le Soir sur la côte de Hollande* de M. Karl Hübner, le *Transport d'esclaves dans le désert*, par M. W. Gentz, de Berlin, et surtout les *Chevaux hongrois* de M. Otto von Thoren, de Vienne. Ce tableau rappelle un peu, mais avec moins d'éclat, celui que M. Schmitson avait exposé à Paris en 1859. Ce sont les mêmes chevaux, maigres, étranges, fantastiques, s'ébattant en liberté dans une vaste prairie; un ciel gris, des herbes vertes, et les robes brunes ou rougeâtres des animaux, voilà dans sa piquante

harmonie la peinture de M. von Thoren. L'ensemble est curieux, original, vivant, et d'une qualité de ton tout à fait fine. On commence à savoir peindre en Allemagne.

En Hollande, au contraire, on oublie ce qu'on savait jadis. Les maîtres d'Amsterdam, de Leyde et de La Haye ont laissé se rompre entre leurs doigts débiles le fil des traditions glorieuses. Nous n'avons rencontré parmi eux que deux peintres : M. Jan Weissembruch, dont l'*Intérieur de ville dans la Gueldre* est une œuvre frappante par l'éclat de la lumière, la finesse des demi-teintes et la hardiesse tranquille de l'exécution, et M. Israëls qui, dans son *Naufragé* (tableau déjà exposé à Paris), a su mettre d'excellentes qualités de praticien au service d'un grand sentiment.

Pour les artistes parisiens, on les connaît et on les aime. Daubigny et Millet, Courbet et Troyon, d'autres encore qui marchent à côté d'eux, ont envoyé à Anvers des œuvres dont la critique française a déjà célébré tous les mérites. Nous les avons retrouvées avec plaisir en Belgique, et nous éprouvons quelque joie à dire que la nouvelle école française y est très-goûtée des connaisseurs délicats. Troyon et Courbet obtiennent surtout un succès des plus vifs, et qui ne date pas d'hier; la critique française les discutait encore qu'ils étaient déjà consacrés sur les bords de l'Escaut par l'applaudissement de tous les bons juges.

Dans cette rapide promenade à l'exposition d'Anvers, nous avons cueilli la fleur du panier; les autres tableaux ne présentent qu'un intérêt secondaire ou n'ont rien à nous apprendre. Du reste, nous l'avons dit, dans l'ensemble des réjouissances qui nous étaient si chaleureusement offertes, l'exposition ne figurait qu'à titre d'accessoire : la fête était ailleurs. Elle était dans ces jardins aux verdures luxuriantes où nous avons entendu de si merveilleuse musique; au Musée et dans les églises où les chefs-d'œuvre de Rubens et de ses élèves brillaient d'un éclat radieux; sur le fleuve chargé de navires follement pavoisés; dans les rues, où les corporations de la libre Belgique promenaient en chantant leurs bannières éblouissantes. La fête était partout; elle était surtout au foyer de ces maisons hospitalières où, inconnus la veille, nous avons été reçus comme de vieux amis. Et tel a été le caractère cordial et charmant de l'accueil qui nous a été fait, que tous ceux qui ont assisté aux fêtes d'Anvers, tous ceux qui ont vu ces nobles spectacles, en garderont quelque chose dans l'esprit, et peut-être aussi dans le cœur.

PAUL MANTZ.

LIVRES D'ART

NOTES SUR DEUX MÉDAILLES DE PLOMB RELATIVES A JEANNE DARC, ET SUR QUELQUES ENSEIGNES POLITIQUES OU RELIGIEUSES, *tirées de la collection Forgeais, par* M. Vallet de Viriville. — *Paris,* 1861. *Aux bureaux de la* Revue archéologique.

Nos lecteurs connaissent déjà, par un article de M. Darcel[1], quelques-uns des *plombs historiés trouvés dans la Seine* par M. Arthur Forgeais; mais, depuis lors, cette curieuse collection n'a cessé de s'augmenter de pièces qui intéressent vivement et à bon

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 40.

droit les antiquaires et les historiens. M. Vallet de Viriville, notre érudit collaborateur, y a récemment découvert des monuments qui rentrent dans la série de ses études, et en a fait l'objet d'une brochure fort intéressante à laquelle nous empruntons des passages, sans prétendre en épuiser l'intérêt. Les faits exposés se limitent chronologiquement dans un cercle assez restreint qui n'excède guère les règnes de Charles VI et Charles VII, et M. Vallet de Viriville s'en tient aussi, d'une manière à peu près exclusive, à deux espèces de monuments : les enseignes de pèlerinage et les enseignes politiques.

« Les enseignes ou *bibelots* pieux consistent le plus souvent en des plaques carrées, circulaires ou elliptiques, qui retracent quelque image, quelque scène de la vie du saint. D'autres ont l'aspect d'une médaille ou méreau, frappé, sur sa double face, d'une empreinte comparable aux précédentes figures. Quelques-uns affectent la configuration d'une ampoule ou petit sac de plomb.

« Les différentes enseignes ou ampoules qui ont été publiées jusqu'ici se blasonnent, pour ainsi dire, des emblèmes hagiographiques relatifs au saint qu'elles rappellent. Dans les exemples qui suivent, au contraire, les symboles se rapportent au visiteur, au pèlerin lui-même, ou du moins à celui au nom duquel le pèlerinage était accompli.

« La figure 1 ci-jointe est aux armes de Charles VI (*a*) et d'Isabeau de Bavière (*b*).

Figure 1.

a *b*

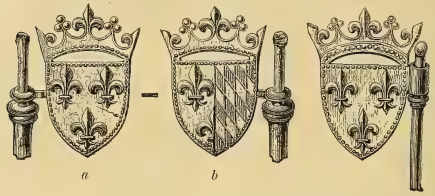
Elle forme comme une petite outre de plomb, composée d'une panse ou récipient et d'un col. On la voit ici représentée sous ses deux faces. La panse recevait sans doute au départ l'offrande ou *oblation* du pèlerin. Le col, formé d'un métal malléable, était de nature à se refermer suffisamment sous la pression des doigts. Au retour, la même ampoule pouvait contenir soit une médaille bénite, soit de l'eau bénite, soit quelque linge ou autre objet qui avait *touché* aux reliques du saint. Deux anneaux fixés à droite et à gauche servaient à attacher l'enseigne à la coiffure du pèlerin.

« Cette enseigne n° 1, grâce au blason qui la décore, ne peut laisser aucun doute sur l'époque de sa provenance; et cette provenance même paraît évidente. Selon toute apparence, elle aura servi à quelqu'un de ces messagers ou pèlerins de profession que la reine Isabeau employait en si grand nombre.

« Un lien d'analogie sensible rattache à la précédente les enseignes que nous reproduisons sous les nos 2 et 3. Ce sont des espèces de petites girouettes, ou pavillons blasonnés qui tournent, par le moyen d'une douille, sur une tige ou hampe, dont on n'a conservé que des fragments. Les mêmes armes, la même matière, le même style, les

mêmes proportions semblent imputer à ces trois monuments (fig. 1 à 3) une commune origine et une destination analogue. Je suppose que cette tige se fixait, par le moyen d'une agrafe, aux cierges de pèlerinage, comme nos *porte-abat-jour* se fixent aux bougies. Le petit pavillon, armorié par une ou deux faces, en tournant sur son axe, présentait successivement aux regards des assistants ses diverses images héraldiques.

Figure 2. Figure 3.



a *b*

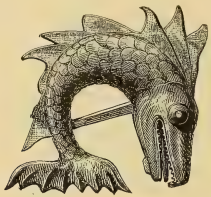
Il signalait ainsi (fig. 2 et 3), comme dans le cas précédent (fig. 1), le personnage au nom duquel s'accomplissait l'œuvre pie. »

M. Vallet de Viriville, par une discussion curieuse, rattache ces enseignes à Charles VI et à la reine Isabeau de Bavière, chez laquelle se trouvait un fonds prodigieux de superstition.

Après l'exposé de recherches fort intéressantes et relatives aux pèlerinages, M. Vallet de Viriville traite des enseignes politiques qu'il divise en deux groupes : les enseignes ostensibles, et celles destinées à un usage secret.

« Les premières, de dimensions à peu près égales entre elles, sont plus grandes que les secondes. Sur la figure 4, on remarque une broche ou fibule placée derrière le dauphin. Cette broche, passée dans quelque draperie, servait à fixer solidement l'emblème sur le porteur. Il n'en est pas ainsi des enseignes 8 à 10.

Figure 4.



« On observe particulièrement, sur l'enseigne n°5, une encoche curviligne, à l'extrémité droite et supérieure de l'une des quatre branches du sautoir. Cette encoche se

répète sur la figure 6. Elle servait probablement à insérer la plaque dans quelque repli de la draperie qui ornait le chaperon, sous le règne de Charles VI. L'une des deux plaques (fig. 5 et 6) était peut-être placée sur le devant du chaperon, et l'autre derrière. »

Figure 5.

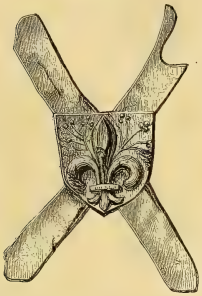
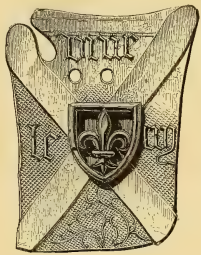


Figure 6.



L'enseigne 4 pourrait fort bien, pense M. Vallet de Viriville, avoir décoré l'un des champions de Charles VII. L'enseigne 6, au contraire, bien qu'elle porte le cri *Vive le roy*, et l'enseigne 5, ont dû appartenir à quelques partisans de la faction de Bourgogne dont le signe caractéristique était la croix de saint André.

La figure 7 est une enseigne qui forme la transition entre les deux groupes que

Figure 7.

nous avons reconnus. « Elle est munie par derrière d'une fibule assez fine pour assujettir, au besoin, cette plaque dans un vêtement et pour la retirer de même... Les armes pleines de France et le point monétaire nous paraissent indiquer le parti de Charles VII, à l'exclusion de toute autre attribution. Nous pensons donc que cette médaille est bien l'un des signes auxquels font allusion les historiens du XV^e^ siècle. »

Les figures 8, 9 et 10 nous initient aux enseignes destinées à être portées cachées, et M. Vallet de Viriville les rattache à l'histoire de Jeanne d'Arc qu'il connaît à fond.

« L'article 52 du premier acte d'accusation dirigé contre la Pucelle, lors de son procès à Rouen, contenait ce grief: « Beaucoup de ses partisans portent sur eux des images

de plomb ou autre métal, ainsi qu'on a coutume de porter les enseignes et images des saints canonisés par l'Église. »

Figure 8.

« Ces deux plombs, 9 et 10, rapprochés l'un de l'autre, se prêtent un mutuel appui et se communiquent un intérêt et une valeur très-grands selon nous. La médaille n° 10 pré-

Figure 9.

sente au droit (*a*) le Père éternel assis sur son trône. C'est, comme on sait, le symbole principal que la Pucelle avait choisi elle-même et qu'elle fit peindre sur sa bannière, au

Figure 10.

a *b*

moment d'entrer en campagne. On distingue très-clairement, au revers (*b*), l'épée en pal, supportant la couronne et accostée de deux fleurs de lis; armoiries octroyées, dès le mois de juin 1429, par le roi, à la Pucelle et à sa famille. Le style de cette médaille, la matière, tout en un mot répond si fidèlement aux données de l'histoire, que l'attribution, cette fois, nous paraît sans réplique et irréfragable.

« En ce qui touche la date, ces deux pièces (nos 9 et 10) ont dû certainement être faites de 1429 à 1431. Lorsque la Pucelle se présenta devant Paris en septembre 1429, elle comptait dans cette ville un grand nombre d'adhérents, et l'on ne saurait douter qu'elle fût entrée victorieuse au sein de la capitale, si, par une fatalité inouïe, les détestables menées de La Trimouille ne l'en avaient empêchée. Ces médailles alors étaient répandues, selon toute apparence, parmi les partisans de la cause qu'elle défendait. Mais, une fois condamnée par l'Église et brûlée en place publique, la sentence dont elle fut victime produisit sur l'opinion un tel effet, que nul chrétien, même dans le parti de

Charles VII, n'eût osé, si je ne me trompe, continuer de lui rendre les hommages qui, antérieurement, lui avaient été adressés. Nul surtout n'aurait osé produire en son honneur de nouveaux symboles de cette espèce de culte. Il y a donc tout sujet de penser que les deux médailles furent mises au jour de 1429 à 1434. »

Comme on le voit, la petite brochure de M. Vallet de Viriville est pleine d'appréciations et de faits intéressants et nouveaux, qui ne peuvent manquer de piquer hautement la curiosité des archéologues et des historiens, auxquels nous en recommandons la lecture.

B. MAURICE.

Les Travaux de Paris, *examen critique par* M. Ferdinand de Lasteyrie. — *Paris*, Michel Lévy frères; 1861.

Un comique du boulevard disait naguère : « Paris est une bien belle ville, mais on s'est aperçu que les maisons empêchaient de la voir. » Le mot est plaisant, et il n'est plaisant que parce qu'il est juste. De mémoire d'homme, on ne vit une cité aussi grosse que Paris se travestir ainsi à vue d'œil, et donner à une seule et même génération le spectacle de vingt ou trente mille maisons abattues d'un coup aujourd'hui, pour être reconstruites demain à une autre place, sur un autre plan, sur une autre ligne, ni plus ni moins que s'il s'agissait de châteaux de cartes. Les villes, sans aucun doute, ne sont pas tenues à toutes les lois de prudence qui régissent les particuliers; mais il est sûr qu'un fils de famille, qui ferait dans son bien ce que la ville de Paris fait dans le nôtre, serait enfermé aux petites-maisons, à moins cependant que ces maisons-là aussi ne fussent abattues.

Ce qui frappait tout le monde dans la conduite de l'administration municipale de Paris, — à travers quelques améliorations incontestables dont on lui sait gré, — tout le monde le disait, mais personne ou presque personne ne l'écrivait. Une voix s'est élevée enfin contre ces bouleversements de moellons passés à l'état de manie, contre ces remaniements devenus une véritable rage. Cette voix est celle d'un homme fort compétent en ces matières, et doublement autorisé par son goût bien connu d'artiste et par sa qualité d'ancien député de Passy, d'ancien membre du conseil municipal de Paris, rompu à toutes les connaissances qu'exige et que procure l'administration d'une grande ville. M. Ferdinand de Lasteyrie, dans sa récente brochure, examine un à un et critique avec infiniment de sagacité et de justesse les démolitions projetées aussi bien que les démolitions accomplies. Il suit pas à pas les tracés de MM. les ingénieurs de la Seine, et, chemin faisant, dans une forme légère et vive comme la conversation d'un promeneur, il explique à merveille comment il était facile de rectifier le plan de Paris, d'assainir la capitale par des percements successifs, de l'embellir sur plusieurs points, et cela sans remuer à la fois tant de millions, sans escompter à si grands frais l'avenir, sans déplacer en une nuit des populations entières, sans s'obliger en un mot à payer une vieille maison sur le pied monstrueux de deux mille cinq cents francs le mètre!

Si toutes les questions que soulève l'honorable écrivain ne sont pas de notre compétence, il en est quelques-unes du moins qui touchent de près aux arts, aux monuments, aux vieux souvenirs, et celles-là ne nous sont pas étrangères. Montaigne disait de Paris sous Charles IX (et Dieu sait ce que devait être Paris sous ce règne!) : « Pour

moy, je l'aime encore *avec ses verrues et avec ses taches.* » M. Haussmann ne partage pas l'indulgence de Montaigne, il s'en faut ; mais à force d'enlever les taches et les verrues, il enlève l'épiderme, il écorche la cité toute vive... Pauvres gens qui avez passé quinze ou vingt ans hors de France, quel serrement de cœur vous éprouverez quand il ne vous sera plus possible, dans cette ville renouvelée de fond en comble, de reconnaître une pierre, une fenêtre, un arbre, lorsque vous ne saurez plus retrouver le vieux quai où vous alliez bouquiner jadis, la rue où vous fûtes heureux ou malheureux (car tout est bon dans le souvenir), lorsque vous verrez telle maison qui vous était chère sciée en deux et montrant ses entrailles béantes, tel jardin disparu sous le pavé, telle place dévorée par le soleil, grâce à la transplantation d'un arbre vénérable qui, remué dans ses fondements, fouillé dans la profondeur de ses racines, est allé porter ailleurs sa séve découragée, ses feuilles jaunies, et, prenant un costume d'hôpital, s'emmaillotter de toile grise, avec un entonnoir au cou, et faire pénitence dans un sac! Sans doute, ces doléances paraîtront ridicules à messieurs les esprits forts de la ville ; si l'on voulait écouter les artistes comme nous, on cesserait d'être *pratique*, et que deviendraient alors l'équerre et le niveau d'eau?... Aussi tairons-nous nos propres sentiments, qui n'ont trait qu'à une chose de bien peu de valeur en vérité : la poésie du vieux Paris. Mais, pour ce qui est du livre de M. de Lasteyrie, pour ce qui est des regrets qu'il exprime et des bons avis qu'il donne, nous devons espérer que la ville en tiendra compte. Les faits accomplis sont accomplis sans doute, et la critique en serait stérile ; mais bien des projets sont encore sur le papier ou en commencement d'exécution ; ceux-là peuvent être utilement réformés, et le livre de M. de Lasteyrie peut y servir beaucoup, notamment en ce qui concerne le nouvel Opéra.

L'auteur, du reste, ne fait pas à M. le préfet de la Seine une opposition systématique : il reconnaît dans son œuvre de bonnes idées, des améliorations réelles ; il vante avec raison la transformation des Champs-Élysées, celle du bois de Boulogne, et celle, plus heureuse encore sous certains rapports, du bois de Vincennes. C'est une raison de plus pour qu'il soit écouté lorsqu'il demande un peu moins de zèle, et qu'il oppose les conseils de la prudence, du bon sens et du goût, à ce qu'il appelle, d'un mot aussi plaisant et non moins spirituel que celui du vaudevilliste : « la trombe des embellissements de Paris. »

CH. B.

RAFFET, SA VIE ET SES ŒUVRES, *par* Auguste Bry ; *accompagné de deux portraits de Raffet lithographiés, de deux eaux-fortes inédites et de quatre fac-simile. — Paris,* 1861.

« ...Vers la fin de l'année 1825, Raffet vint à l'imprimerie Senefelder et Cie que dirigeait M. E. Knecht, et où j'étais premier ouvrier. Raffet me recommanda les plus grands soins, ajoutant, avec cette modestie que nous lui avons tous connue : « Je sais que « mes dessins ne sont pas très-bien ; mais en y apportant toute votre attention, ils pour- « ront passer, et je vous en serai très-reconnaissant. » Il revint le soir, vit les épreuves, et en fut satisfait. Il ne cessait de répéter en me serrant la main : « C'est étonnant! « rien n'y manque, tout est venu comme je l'ai fait! Ah! mon cher, vous n'avez pas « idée du plaisir que je vous dois! » Moi, qui n'avais fait que mon devoir, j'étais sur-

pris de ces remerciements, car trop souvent les artistes, sobres d'éloges envers nous, sont portés à nous rendre responsables de leur inexpérience. Raffet me quitta en me laissant son adresse; je fus le voir plusieurs fois rue de la Verrerie, 4; il m'accueillit avec bienveillance et affection, me présenta à sa mère, et bientôt nous nous liâmes d'une amitié fraternelle qui ne fit que s'accroître pendant trente-cinq années de relations les plus intimes. »

Cette page, détachée du livre de M. Auguste Bry, n'est-elle pas charmante, et ne peint-elle point au vif, avec cette candeur qui est le génie de l'amitié, et celui qui l'a écrite et celui qui l'a inspirée? Ce livre abonde en anecdotes touchantes, en renseignements précis sur Raffet et son œuvre. On le suit jour par jour depuis sa sortie de l'atelier d'un tourneur en bois, pendant son séjour chez Charlet et chez Gros, dans ses voyages en France, en Italie, en Autriche, en Russie et en Crimée avec le prince Demidoff, jusqu'à sa mort prématurée à San Donato, et l'on demeure confondu de l'activité de son esprit et de son crayon.

M. Auguste Bry vient d'élever à la mémoire de Raffet un de ces rares monuments dont la simplicité double le prix. Il pouvait écrire tout un gros volume; il a su dire en cent vingt pages tout ce qui caractérise l'homme de bien et l'artiste de haute valeur, et il a réservé, avec une discrétion qui l'honore, la place pour le catalogue détaillé que prépare, à un autre point de vue, M. Hector Giacomelli. Il a rendu justice avec tact à tous ceux qui ont approché Raffet, camarades, éditeurs ou grands personnages, et nous joignons nos remerciements aux siens en transcrivant les dernières lignes de son excellente monographie : « Le Cabinet des estampes possède l'œuvre de Raffet, et, grâce aux soins éclairés et intelligents du conservateur actuel, M. Henri Delaborde, qui a fait placer chaque lithographie sur de grandes marges, ces volumes pourront désormais être feuilletés sans risques pour les dessins. » Puisse le temps respecter ces incopiables lithographies, ces feuilles modestes qui contiennent tout un côté de notre histoire!

PH. B.

LES PEINTURES MURALES DANS LES ÉGLISES DU LAONNOIS, *par* M. Ed. Fleury; *in*-8° *de* 43 *pages avec figures.— Laon*, Ed. Fleury; 1861.

S'il y a des archéologues pour rire parmi *les Bourgeois de Molinchart*, il y a des archéologues sérieux parmi les habitants de Laon. Un des meilleurs recueils provinciaux, le *Bulletin de la Société académique de Laon*, prouve, en effet, qu'à l'ombre de leur belle cathédrale et qu'environnés de tant de monuments remarquables, les Laonnois ne peuvent se livrer qu'à une saine et robuste érudition. C'est de ce *Bulletin* qu'est extrait l'opuscule dont nous venons d'écrire le titre. M. Ed. Fleury, qui a déjà publié une foule d'excellents travaux sur les antiquités de sa province, y traite des peintures murales du XI^e^ au XVI^e^ siècle dont les vestiges existent encore dans certaines églises du département de l'Aisne. Certes, la plupart de ces peintures appartiennent moins à l'art qu'à l'archéologie, mais elles sont intéressantes à plusieurs égards.

D'abord, elles témoignent que tout le moyen âge, au lieu de laisser les églises dans la triste nudité où nous les voyons, se complut à les décorer d'ornements polychromes en rapport avec l'éclat des vitraux, la splendeur de l'orfévrerie émaillée, et le chatoiement soyeux des vêtements ecclésiastiques. Puis, elles nous montrent ces curieuses fan-

taisies qu'un symbolisme singulier emprunta à l'histoire naturelle si étrangement défigurée dans les bestiaires. L'ensemble de ces renseignements recueillis de toutes parts aide à faire connaître l'esprit du moyen âge, ses habitudes, et les traditions de l'art pratiquées jusqu'au fond des villages les plus ignorés. Leur publication empêche souvent qu'on ne les détruise, en montrant que rien n'est à dédaigner parmi tous les vestiges du passé, et l'on doit savoir gré aux savants répandus par toute la France du zèle pieux avec lequel ils recueillent, signalent et conservent ce que l'ignorance aveugle voudrait sacrifier au mauvais goût et à la mode du jour. C'est en considérant ces services rendus que l'on apprécie des travaux semblables à celui que M. Ed. Fleury vient de publier. A. D.

Missel de Jacques Juvénal des Ursins, *cédé à la ville de Paris par M. Ambroise-Firmin Didot. — Paris,* Firmin Didot; 1861.

Tout en décrivant un missel enrichi, pour Juvénal des Ursins, de miniatures nombreuses et splendides, M. Ambroise-Firmin Didot a relaté des faits curieux concernant l'histoire si peu connue de nos miniaturistes. Aussi cette brochure sera-t-elle lue avec le plus grand intérêt par ceux de nos lecteurs qui aiment cette branche de l'art, dans laquelle la France a excellé. La dernière page nous apprend que ce manuscrit, l'un des plus beaux connus, et acquis à la vente Soltykoff pour le prix de 35,962 francs 50 centimes, a été cédé par M. Ambroise-Firmin Didot à la ville de Paris. Cette cession, pour laquelle nous félicitons le conseil municipal, honore surtout M. Firmin Didot, qui, pour assurer un chef-d'œuvre à la France, a consenti à perdre l'un des joyaux de sa magnifique collection. F. T.

NÉCROLOGIE

La Haye a perdu récemment son directeur de l'Académie des beaux-arts, M. J. E. J. van den Berg. Il avait une réputation bien établie comme peintre d'histoire en Hollande, où il était considéré comme l'un des artistes les plus distingués de ce pays.

M. Van Os, peintre de paysage, qui excellait encore à rendre à l'aquarelle, avec un soin et une finesse remarquables, des fruits, des fleurs et du gibier, est mort dans les premiers jours d'août. Né en Hollande, depuis longtemps il habitait Paris, où chaque jour il visitait l'hôtel Drouot. Très-versé dans la connaissance des vieux maîtres hollandais, et ayant un goût des plus sûrs, il avait amassé une collection fort riche en eaux-fortes et en dessins des écoles du Nord.

Une perte plus importante encore pour ceux qui s'occupent d'art vient récemment d'être faite en la personne de M. Jean-David Passavant, inspecteur de la galerie Stædel, à Francfort-sur-le-Mein. Né en 1787, il avait étudié la peinture sous David et Gros. Son œuvre la plus remarquable est une scène tirée de l'histoire de Henri II; elle est placée dans la galerie de Francfort. Plus connu comme écrivain que comme peintre, on lui doit, entre autres ouvrages estimés : *Essais sur les beaux-arts; Voyage artistique*

à travers l'Angleterre et la Belgique ; l'Art chrétien en Espagne, et divers articles insérés dans le journal des beaux-arts *le Kunstblatt*. Le livre qui a le plus contribué à établir sa réputation est : *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi,* dont la maison Renouard a donné dernièrement une traduction que nous ferons prochainement connaître à nos lecteurs. Dans ces derniers temps, M. Passavant avait entrepris de compléter le *Peintre-Graveur* de Bartsch. Deux volumes seulement ont paru, et nous espérons que ce travail est assez avancé pour que la mort de cet iconophile distingué n'en arrête point la publication.

M. Suys, directeur de la classe des beaux-arts de l'Académie de Belgique, architecte honoraire du roi, etc., est mort au château de Munken-lez-Bruges, à l'âge de 79 ans. Venu à Paris en 1807, il concourut, en qualité de Français, à l'école des beaux-arts, sous la direction de Percier et de Fontaine, et remporta le grand prix. A son retour d'Italie, il fut nommé architecte de Guillaume Ier, et plus tard du roi Léopold. On lui doit plusieurs églises catholiques élevées en Hollande. A Bruxelles, il a tracé le quartier Léopold et construit le pavillon Casaux, l'hôtel d'Aremberg, l'église Saint-Joseph, la porte d'Anvers, etc. Comme écrivain, il a publié : *le Palais Massini, à Rome,* et *le Panthéon de Rome* (2 volumes in-folio).

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1862

(A LONDRES, SECTION FRANÇAISE)

COMMISSION IMPÉRIALE

Décision du 20 août 1861 relative à l'admission des œuvres d'art.

La commission impériale,

Vu les décrets des 14 et 18 mai 1861, instituant la commission ;

Vu le règlement général du 15 juin 1861 et notamment le titre VII contenant les dispositions spéciales aux œuvres d'art ;

Vu les décisions des commissaires de S. M. la reine de la Grande-Bretagne, et notamment :

L'article 111, qui admet dans la section anglaise les œuvres des artistes vivants ou décédés, y compris ceux qui vivaient au 1er mai 1762,

Et l'article 110, qui laisse à chaque nation le soin de décider à quelle époque se rapporteront les œuvres qu'elle enverra à l'Exposition ;

Considérant :

Qu'il n'y a aucune utilité à représenter dans les Expositions universelles de Paris et de Londres les anciennes époques de l'art français, puisque cet objet est rempli d'une manière permanente par nos riches musées, où affluent constamment des visiteurs de toutes les nations ;

Qu'il semble utile, au contraire, de réunir, à l'occasion de ces solennités, les œuvres les plus modernes qui se trouvent éparses dans une multitude de collections ;

Qu'en se bornant à obtenir cette expression la plus récente de l'art français, on se trouvera seulement obligé de transporter une fois à Londres chaque œuvre importante, tandis que, dans le système des expositions rétrospectives à longues périodes, on

devrait renouveler tous les dix ans le transport de chaque œuvre, ce qui en compromettrait à la longue la conservation;

Qu'il faut ici, d'ailleurs, se préoccuper surtout de l'intérêt des artistes vivants; qu'il semble peu opportun de restreindre encore à leur détriment, en vue de mettre en relief les mérites d'un autre temps, un emplacement fort limité; qu'il semblerait même injuste de les traiter, sous ce rapport, moins favorablement que les autres catégories de producteurs admis à l'Exposition de 1862;

Que, par ces divers motifs, il y a lieu d'étendre simplement aux œuvres d'art le régime des périodes décennales qui paraît devoir être adopté régulièrement à Paris et à Londres, pour les produits de l'agriculture et de l'industrie;

Après en avoir délibéré, décide :

Art. 1er. Les œuvres exécutées depuis 1850 seront seules admises dans la section française des beaux-arts, à l'Exposition universelle de 1862.

Art. 2. Toutefois, il pourra être fait une exception pour les artistes français qui ont été arrêtés récemment au milieu de leurs travaux par une mort prématurée; en conséquence, on pourra remonter à la période décennale antérieure pour les œuvres des artistes décédés qui étaient nés depuis 1790.

Art. 3. Le jury central d'admission, qui doit être institué aux termes de l'article 59 du règlement général, donnera son avis sur les ouvrages à admettre et sur la répartition, entre les diverses branches des beaux-arts, de l'emplacement attribué à la France. Il émettra cet avis, sur les propositions écrites des artistes et des jurys locaux (règlement général, art. 57), en ce qui concerne les œuvres ayant acquis de la notoriété. Pour les œuvres moins connues, il procédera à un examen spécial, dont les conditions seront ultérieurement indiquées.

Art. 4. Le jury central d'admission sera composé de quinze membres, savoir : trois propriétaires de collections d'œuvres modernes, trois fonctionnaires de l'administration des beaux-arts, quatre membres de l'Académie des beaux-arts de l'Institut nommés par cette Académie, cinq personnes désignées par le vote des artistes, selon la forme indiquée à l'article 7.

La liste des membres de ce jury sera publiée immédiatement après le dépouillement des bulletins de vote.

Art. 5. Chaque artiste qui voudra exposer ses œuvres devra remplir exactement *deux bulletins d'inscription,* les signer et les expédier (non affranchis) à l'adresse imprimée au verso desdits bulletins.

Ces bulletins sont délivrés chaque jour gratuitement, ainsi qu'un exemplaire du règlement général, à dater du 1er septembre prochain : dans le département de la Seine, à Paris, dans les bureaux de la commission impériale, au palais de l'Industrie; dans les autres départements, aux préfectures ou aux lieux qui pourront être indiqués par MM. les préfets.

Art. 6. Toute demande qui parviendra au secrétariat de la commission impériale avant le 30 septembre prochain sera soumise à l'examen du jury central d'admission. Il ne sera point tenu compte des bulletins reçus après cette date.

Art. 7. Tout artiste demandant l'admission de ses œuvres, et qui, en outre, aura été reçu à l'une des expositions nationales des beaux-arts tenues à Paris depuis 1830, aura le droit de désigner cinq personnes pour compléter, dans les termes de l'article 4, le jury central d'admission. A cet effet, il inscrira le nom de ces cinq personnes sur le bulletin de vote joint à l'un des bulletins d'inscription.

Art. 8. Les bulletins de vote détachés du bulletin d'inscription et de la signature de l'artiste seront soumis au dépouillement le 1er octobre prochain, par une commission spéciale composée de MM. Mérimée, membre de la commission impériale; le baron Gros, membre de la commission impériale; Marchand, membre de la commission impériale; le comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées impériaux; Courmont, chef de la division des beaux-arts au ministère d'État; De Saulx, chef de la division du cabinet au ministère d'État.

L'élection de chacun des cinq membres aura lieu à la majorité relative.

Art. 9. Les possesseurs d'œuvres de l'art français, ayant leurs collections en France, enverront leurs propositions : dans le département de la Seine, à la commission impériale; dans les autres départements, aux jurys locaux d'admission institués par MM. les préfets.

Les possesseurs d'œuvres françaises, ayant leurs collections en pays étranger, s'adresseront à la commission impériale.

Les uns et les autres feront connaître, avec le nom de l'artiste, la nature, le sujet, les dimensions et la valeur de chaque œuvre qu'ils proposent de faire admettre à la section française de l'Exposition de Londres.

Art. 10. Le jury central d'admission écartera les œuvres qui paraîtraient devoir contribuer le moins à une bonne représentation de l'art français; il exclura également celles qui, étant estimées dans le bulletin par leurs auteurs ou par leurs propriétaires à un prix trop élevé, exagéreraient outre mesure les frais d'assurance supportés, aux termes de l'article 62 du règlement général, par la commission impériale.

Art. 11. Après avoir revu les propositions du jury central d'admission, la commission impériale fera connaître aux intéressés, avant le 1er décembre prochain, les décisions prises au sujet de leurs demandes.

Art. 12. Les œuvres admises devront être tenues, à partir du 20 février 1862, à la disposition de la commission impériale, qui ne les recevra plus après cette date.

Art. 13. L'emballage, le double transport, l'installation et la surveillance de ces œuvres se feront par les soins de la commission, conformément aux articles 60 à 63 du règlement général.

FAITS DIVERS

Le grand événement des arts, à Paris, est la chapelle que M. Eugène Delacroix vient de terminer à Saint-Sulpice. Le maître avait à couvrir le plafond et deux parois latérales. Sur le plafond, il a représenté saint Michel terrassant le démon, et sur les deux parois : Héliodore chassé du Temple et Jacob luttant avec l'ange. Si, dans ce numéro, nous mentionnons simplement le fait sans nous livrer à aucune appréciation digne de l'importance d'une telle œuvre, c'est que nous avons l'espoir de mettre nos lecteurs mieux à même de juger ces fresques en leur en offrant la reproduction.

— Plusieurs promotions dans l'ordre de la Légion d'honneur ont eu lieu parmi les artistes à l'occasion de la fête de l'empereur. Ont été nommés :

Officiers : MM. Gatteaux, sculpteur et graveur en médailles, membre de l'Académie des beaux-arts; Jouffroy, sculpteur, membre de l'Académie des beaux-arts.

Chevaliers : MM. Ernest Breton, membre de la Société des antiquaires de France; Valerio, dessinateur, graveur et lithographe; Brune, peintre d'histoire; Jobbé-Duval, peintre; Doré (Gustave), dessinateur; De Bay, sculpteur; Blanchard (Auguste), graveur; Ruprich-Robert, architecte des monuments historiques, professeur à l'école gratuite de dessin et de mathématiques; Badion de Latrouchère, sculpteur : Janniard, architecte; Pigny, architecte; Tournois, chef du bureau des beaux-arts au ministère d'État; César Daly, architecte diocésain; Barbet de Jouy, conservateur adjoint des musées impériaux; le comte L. Clément de Ris, attaché aux musées impériaux.

— M. Arsène Houssaye, inspecteur général des beaux-arts, a été nommé commandeur de l'ordre de Saint-Stanislas par S. M. l'empereur de Russie. Cette haute distinction, qui honore les lettres françaises, prouve que le talent de l'auteur du *Roi Voltaire* et du *Quarante et unième Fauteuil de l'Académie* est aussi bien apprécié en Russie qu'en France.

— Les personnes qui n'auraient point visité depuis longtemps le Musée du Louvre y trouveront beaucoup de changements heureux, que nous avons en partie signalés dans nos précédents numéros. Des chefs-d'œuvre de grands maîtres ont été enlevés de la place élevée qu'ils occupaient anciennement, et peuvent maintenant facilement être étudiés. L'arrangement de la nouvelle galerie latérale est presque définitivement arrêté; cette salle, par les tableaux qu'elle contient, mérite d'être appelée *Galerie de la Renaissance italienne*.

Les amateurs verront encore dans notre Musée deux toiles nouvelles et intéressantes : l'une, placée dans la dernière salle consacrée aux peintres français, représente la mort de Géricault par Ary Scheffer; l'autre est le paysage d'Hobbema, que nous avons vu figurer à la vente du duc de Mecklembourg. Cette dernière toile, acquise pour le prix de 52,500 francs, est certainement l'une des plus belles œuvres du grand maître hollandais.

— Quelques tableaux de Desportes, d'Oudry, de Boucher et d'autres maîtres avaient été retirés de la galerie du Louvre pour orner une salle du palais de Fontainebleau. Bien que ces toiles ne soient point des morceaux de premier ordre, l'émoi avait été grand parmi les amateurs et les artistes. « Si, disait-on, l'on nous enlève aujourd'hui ces peintures, qui nous garantira que demain on n'enlèvera point, pour un autre palais, la *Joconde* ou tout autre chef-d'œuvre? »

Comme tout le monde, nous avions vivement regretté de voir le gouvernement entrer dans cette voie, et priver ainsi nos peintres d'utiles sujets d'étude. Mais, hâtons-nous de le dire, l'empereur ne veut point ravir à la nation des chefs-d'œuvre depuis longtemps livrés à son admiration : les tableaux qui appartenaient à la galerie ont été ou seront, nous dit-on, remis en place, et ce fait, en nous renseignant sur les intentions de Sa Majesté, doit nous rassurer pour l'avenir.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

MONUMENTS ANTIQUES

DE LA VILLE D'ORANGE

II

LE THÉATRE

On peut visiter l'Italie, la Sicile, l'Archipel, l'Asie Mineure, tout l'ancien monde grec et romain; interroger les ruines des cinquante ou soixante théâtres dont nous parlent les voyageurs[1], on n'en trouvera pas un qui soit tout à la fois aussi imposant d'aspect, et aussi utile à consulter que le théâtre d'Orange. Par un hasard singulier, la partie qui, dans ces édifices, a le plus constamment souffert; qui n'apparaît en général qu'à fleur du sol; qui souvent même a complétement disparu, soit qu'elle fût sujette à plus de remaniements, soit que, dans certains cas, on ne la construisît qu'en bois, la scène, l'emplacement occupé par les acteurs, le théâtre lui-même, à vrai dire, s'est ici conservé dans toute sa hauteur depuis la base jusqu'au sommet. On peut trouver ailleurs des gradins en meilleur état; la partie semi-circulaire destinée au public, ce que nous appellerions aujourd'hui la salle de spectacle proprement dite, n'est plus qu'un amas de ruines, rien ne subsiste des étages supérieurs, et, si les pre-

1. Voici les noms des villes où existent des restes de théâtres antiques : *Hors d'Europe* : Laodicée, Milet, Hiérapolis, Æizani, Bostra, Aspendus, Gabala, Éphèse, Side, Tralles, Myra, Pasara, Telmissus, Cnide, Stratonicée, Jassus, Rhodiopolis, Kyanea, Leto, Xanthe, Pinara, Kadianda, Oinoanda, Balbura, Kibyra, Alexandrie, Cniculum, Calama; *En Europe* : Athènes, Délos, Mélos, Lacédémone, Mégalopolis, Mantinée, Argos, Épidaure, Sicyone, Thorikos, Rheniassa, Dramyssus, Pella, Pola, Alanna; Syracuse, Acrée, Ségeste, Tyndaris, Catane, Taormina; Nora; Hierapytna, Lythus, Gortina; Rome, Pompéi, Herculanum, Tusculum, Otricoli, Falère, Eugubium, Fiésole, Antium, Ferentum; Sagonte; Orange, Lillebonne, Valogne.

miers rangs n'ont pas été détruits, c'est qu'ils sont assis sur le roc. La muraille, au contraire, contre laquelle la scène était adossée, et les constructions latérales qui la flanquaient de droite et de gauche, ce que les anciens appelaient le *postscenium*, le *proscenium* et le *parascenium*, sont restés debout comme par miracle. La masse tout entière en subsiste, il n'y manque que les revêtements décoratifs. Là, comme dans presque tous les monuments antiques, cette partie délicate a été brisée, mutilée, dérobée; mais les rares fragments qui en restent permettent de la restituer dans son ancien état sans grand effort d'imagination et sans abus de conjectures.

Est-il besoin d'insister sur le prix inestimable d'un pareil monument? Mettez de côté sa valeur archéologique, oubliez qu'il est peut-être unique au monde et qu'il sert à éclaircir un des points les plus obscurs, les plus énigmatiques de l'architecture des anciens; il n'en restera pas moins au premier rang par le grandiose des proportions, la beauté de l'appareil, les dimensions des matériaux, la fermeté du style. Chaque fois qu'il nous est arrivé de voir et de mesurer des yeux cette immense façade, notre surprise a été plus grande. L'étonnement s'accroît quand on a la mémoire encore fraîche des monuments de l'Italie, car il n'existe, même à Rome, qu'une seule œuvre de main romaine dont la grandeur soit plus imposante encore, c'est à savoir le Colisée. Après ce géant des amphithéâtres on peut placer hardiment le théâtre d'Orange. Et c'est dans une chétive petite ville qu'on rencontre ce colosse! Contraste étrange qui ajoute encore, si c'est possible, à la grandeur de l'édifice.

Nous ne voulons pas nous arrêter aux questions que soulève cette disproportion entre le monument et la ville. Orange, nous le savons, est bien déchue de sa primitive importance; sans avoir joué jamais un grand rôle, cette cité fut, pendant quelques siècles, autrement peuplée qu'aujourd'hui, ce qui ne veut pas dire qu'elle le fût beaucoup. A suivre le développement de ses anciennes murailles, dont la trace est encore visible, on reconnaît que, même en ses meilleurs jours, le nombre de ses habitants n'était pas très-considérable. Pourquoi donc lui avoir bâti, et avec un tel luxe, un théâtre de premier ordre, où plus de sept mille spectateurs pouvaient s'asseoir à l'aise? Puis, à côté de ce théâtre, pourquoi cette autre construction d'une étendue plus étonnante encore, creusée dans le même rocher et se prolongeant bien au delà dans la plaine, vaste hippodrome dont on suit les débris et les substructions à travers les cours, les jardins, les caves des maisons, sur un parcours de plus de quatre cents mètres. Dans la plupart des villes soumises aux Romains, les courses de chars avaient lieu hors des murs, en plein champ : on bâ-

tissait à la légère quelques décorations, quelques abris et des gradins pour les curieux. Ce n'était guère qu'à Rome et dans quelques cités populeuses qu'on voyait au cœur de la ville des cirques permanents. Orange faisait donc exception; son hippodrome était un monument aussi solide que spacieux, pouvant loger sous ses portiques vingt mille personnes pour le moins. Et ce n'était pas tout : un peu plus loin s'élevait un amphithéâtre dont il ne reste que des vestiges, moins immense en son genre que le théâtre et l'hippodrome, mais où les places se comptaient encore par milliers! Comprend-on que, dans cette modeste ville, on trouvât assez de spectateurs pour couvrir tous ces gradins? Il en venait, nous dit-on, du dehors : les Cavares, dont Orange était le chef-lieu, entraient en ville, à certains jours de fête, pour assister aux jeux et aux spectacles, et c'est en prévision de ces affluences extraordinaires qu'on avait dû multiplier ces sortes d'édifices et leur donner ces vastes proportions[1]. Mais les Cavares étaient un petit peuple dont le territoire ne comprenait qu'une partie des départements de la Drôme et de Vaucluse. Demandez donc aujourd'hui à deux ou trois de nos arrondissements d'envoyer vingt mille âmes à des courses de chars, et non pas une fois par hasard et à de longs intervalles! On ne bâtit des cirques et des théâtres comme ceux d'Orange que pour s'en servir fréquemment. Rien ne fait mieux sentir combien la Gaule impériale différait profondément de notre France que cette part démesurée donnée aux divertissements publics. La première affaire de la vie était alors évidemment de se réjouir les yeux. Remarquez qu'autour de ces Cavares, chaque peuplade, chaque ville, pour ainsi dire, était pourvue, presque aussi bien qu'Orange, de ce genre d'établissements. Vienne, Vaison, Arles, Nîmes, avaient des arènes célèbres; celles d'Arles et de Nîmes sont même encore debout, et le théâtre d'Arles, dont le *proscenium* est en partie détruit, mais dont l'enceinte existe, et qui, dans ses substructions, nous a conservé des trésors, était, à deux ou trois mètres près, aussi vaste que celui d'Orange. A moins de supposer chez les architectes romains un tel défaut de coup d'œil et de calcul, que ces immenses salles fussent toujours à moitié vides, il faut donc reconnaître que les possesseurs de la Gaule, pour amollir ces populations, leur avaient inspiré systématiquement une fièvre de plaisirs dont nous n'avons aucune idée, quelles que soient notre futilité et notre pente à nous distraire. Mais, en poussant les gens à s'amuser ainsi, on s'engage à les nourrir. *Panem et circenses* sont deux mots nécessairement liés; l'un ne pouvait aller sans l'autre, pas plus à Orange qu'à Rome. Sans travail, rien ne vit

1. *Histoire de la ville d'Orange*, par M. de Gasparin; in-12, p. 87 et 88. 1815.

en ce monde. Le précipice allait donc se creusant : ces édifices énervants, tout en prêtant secours au système impérial, étaient une des causes de son inévitable chute.

Peu importe, après tout; ce ne sont pas ces questions d'histoire que nous voulons traiter ici. Prenons les choses telles que nous les voyons, et n'expliquons que notre monument. Nous sommes en face d'un théâtre dont le mur de façade est au moins aussi haut que le palais Ricardi ou le palais Strozzi à Florence, et qui n'est guère moins long que le palais Pitti. Si nous allons chercher si loin nos termes de comparaison, c'est que nous ne connaissons pas de monuments qui, abstraction faite des détails, donnent mieux l'idée du théâtre d'Orange que ces grands palais florentins. Là aussi tout est sacrifié à la fierté, à la grandeur des lignes. Ils ont cet aspect rude, imposant, formidable, qui vous frappe à Orange, lorsque vous débouchez sur la place du théâtre. Pour prendre un autre exemple plus proche et plus connu, cette façade est une fois et demie[1] plus longue que l'arc de l'Étoile à Paris, et s'élève presque au niveau de la grande corniche qui supporte l'attique si lourdement ajouté à ce massif monument. Elle a donc plus de deux fois la hauteur des plus hautes maisons de Paris[2].

Était-il nécessaire qu'elle fût aussi gigantesque, et tous les théâtres antiques avaient-ils extérieurement cette tournure de forteresse? Deux choses devaient modifier sensiblement et la sévérité et même la hauteur du théâtre d'Orange : d'abord il était précédé par un portique ou promenoir qui masquait tout le premier rang d'arcades et coupait par une forte saillie horizontale les lignes verticales de la façade. Ce portique, selon toute apparence, se continuait, à angles droits, sur les quatre côtés d'une vaste place, et formait un forum. On n'apercevait donc le théâtre que par-dessus toutes ces colonnades; il les dominait avec majesté sans paraître les écraser. En second lieu tout semble démontrer, et M. Caristie en donne d'évidentes preuves, que les assises supérieures et la dernière corniche de cette façade ont dû être ajoutées après coup. Cette surélévation sera devenue nécessaire lorsque, par un raffinement dont la date ne saurait être exactement connue, on aura pris l'envie de garantir les acteurs contre la pluie et le soleil par un abri permanent, c'est-à-dire par un toit, tandis que, dans la construction primitive, ils ne devaient être protégés, comme les spectateurs, que par un simple *velarium*.

1. Pour plus d'exactitude, il faudrait dire *une fois et un tiers*. L'arc de l'Étoile a 44m,80 de longueur, et le théâtre d'Orange 103m,43.

2. Sa hauteur est de 36 mètres.

L'existence de ce toit jeté sur le *proscenium* d'Orange est attestée par les parois des murailles latérales qui en portent encore la trace parfaitement visible, de même que la ligne du toit du portique est imprimée, pour ainsi dire, sur les pierres de la grande façade. Les anciens étaient-ils donc dans l'usage de construire sur la scène de leurs théâtres une couverture à demeure? Vitruve n'en fait pas mention : c'est une question qu'aucun texte n'a résolue jusqu'ici et qu'on ne peut éclaircir par l'étude comparée des monuments, puisque le petit nombre de théâtres où par exception le *proscenium* s'est conservé, tels que ceux de Pompéi, d'Herculanum, d'Æizani, de Taormina, ne s'élèvent au-dessus du sol qu'à moitié tout au plus de leur ancienne hauteur. Or ce sont les parties supérieures qu'il s'agirait ici d'interroger. Seul le théâtre d'Orange est donc en mesure de nous répondre, seul il nous montre l'élévation complète d'un *proscenium*, et cet exemple unique constate qu'un toit a existé.

Quelque précieux que soit cet exemple, il ne faut l'invoquer qu'avec circonspection. Ne serait-il pas une exception plutôt qu'une règle, puisque le toit dont il s'agit paraît n'avoir été conçu et exécuté que postérieurement à la construction primitive? Selon toute apparence, dans les climats les plus favorisés, en Grèce, en Asie et même en Italie, l'idée n'était pas venue de compliquer la construction du *proscenium* par l'établissement d'un toit. En Gaule même, on avait d'abord importé purement et simplement l'usage méridional, jusqu'à ce que l'inconstance des saisons fût venue commander des précautions particulières et imposer un perfectionnement qui n'était pas d'exécution facile eu égard à la dimension de l'édifice et à l'état des arts mécaniques chez les anciens.

M. Caristie, sans se perdre en vaines conjectures, sans agiter la question de savoir s'il a existé hors des Gaules des théâtres dont la scène fût couverte, s'attache seulement au monument qu'il étudie; il y voit la trace d'un toit, et aussitôt il cherche à se rendre compte de l'effet que ce toit devait produire, des moyens mis en usage pour l'établir et le consolider, et à quelles conditions il pouvait garantir la scène sans que, d'aucun point de la salle et sur aucun rang de gradins, la vue du théâtre en fût interceptée. Cette question de la couverture du *proscenium* lui inspire une dissertation pleine d'intérêt et très-concluante, à notre avis. Non-seulement il expose ses conjectures, mais il les réalise dans une restauration graphique où sont indiqués tous les détails de la charpente qui composait le toit, le revêtement présumé de cette charpente et l'effet général de la scène surmontée de cette espèce de grand auvent sans supports apparents du côté du public, et ne prenant ses points d'appui que sur le mur du *postscenium* et contre les deux murs latéraux du *parasce-*

nium. Les eaux se dirigeaient contre le parement intérieur du grand mur de façade; là elles s'échappaient par une foule de petites ouvertures encore existantes, pratiquées à travers les pierres d'un gros bandeau saillant, faisant office de gouttière. Il neige rarement à Orange; sans cela cette combinaison aurait pu donner lieu à de graves inconvénients; on ne conçoit même pas comment les pluies torrentielles du Midi pouvaient s'épancher assez rapidement d'un toit dirigé de la sorte et aboutissant à une muraille.

De nos jours on eût probablement cherché quelque autre procédé. Ces charpentes en fer, avec lesquelles nous suspendons sur nos halles ou sur nos gares de chemins de fer des berceaux si hardis et de si grande portée, auraient permis de jeter sur cet immense vide du *proscenium* comme une arche de pont recouverte en feuilles métalliques, et s'acculant, de chaque côté, aux massifs du *parascenium*. De cette façon le toit aurait eu deux pentes, les eaux se seraient divisées et auraient abouti à deux chéneaux très-courts, pouvant par conséquent être très-inclinés et débiter en un clin d'œil de grandes masses d'eau par deux fortes gargouilles. Ces ressources de la métallurgie moderne qui, pour nous-mêmes, sont encore d'un usage si récent, manquaient complétement aux anciens, bien qu'à d'autres égards ils fussent profondément versés dans l'art de manier les métaux. Ils n'en faisaient pas moins des tours de force qui nous confondent d'étonnement. Ils ont couvert des rotondes colossales et d'autres grands vaisseaux sans points d'appui visibles, grâce à des artifices soit de maçonnnerie, soit de charpente, qui seraient aujourd'hui ruineux ou impossibles. Ainsi, pour établir ce toit du *proscenium* d'Orange, ils n'avaient rien épargné. Il fallait l'élever à plus de 30 mètres du sol afin que, des gradins les plus hauts, la vue plongeât jusqu'au fond de la scène. Dès lors on ne pouvait songer à aucune espèce de support vertical : des colonnes, même corinthiennes ou composites, hautes de 30 mètres, auraient, par leur diamètre, encombré tout le devant de la scène; et les fuseaux gothiques eux-mêmes, eussent-ils été inventés, n'auraient pu être admis, puisqu'il fallait, avant tout, éviter les obstacles, si minimes qu'ils pussent être, entre la scène et les spectateurs. Force était donc de fabriquer une charpente d'un genre tout particulier, sorte de grand levier qui pût tenir le toit pour ainsi dire en suspension. Cette charpente consistait en vingt fermes disposées et inclinées à peu près comme ces grues à large base et à col allongé, avec lesquelles on charge et décharge les navires. Les fermes avaient le pied encastré dans la maçonnerie du grand mur de façade, passaient au-dessus du mur de scène arasé à cet effet selon l'inclinaison que devait avoir le toit, s'appuyaient sur ce mur comme

sur un chevalet et se prolongeaient ensuite dans le vide, de manière à couvrir toute la superficie de la scène, jusqu'à l'orchestre. Pour que cette combinaison fût d'une solidité à toute épreuve, il ne suffisait pas qu'on eût composé chaque ferme d'énormes madriers fortement reliés et assemblés, et que le mur de scène offrît un point d'appui inébranlable, il fallait que ces madriers rencontrassent à leur base dans le mur de façade une invincible résistance; or c'était pour obtenir ce résultat, pour charger le pied des fermes d'un poids supérieur au fardeau qu'elles devaient porter, que le mur de façade, déjà d'une belle hauteur dans l'origine, avait dû être surélevé de plusieurs mètres lors de l'établissement du toit. Grâce à cette surélévation, on peut dire que chaque ferme était comme emboîtée dans une sorte de rocher factice. Aussi jamais ce toit ne serait tombé de lui-même, le feu seul était à redouter pour lui, et c'est en effet le feu qui l'a détruit; à la couleur rougeâtre et à l'aspect calciné des pierres auxquelles il était adossé on voit qu'elles ont dû subir l'action d'un violent incendie.

Ces vingt niches colossales au sommet de cette haute muraille étonnent tout d'abord, quand on visite ces ruines. On se demande à quoi pouvaient servir ces grands enfoncements, et quelles statues on pouvait y cacher. Puis, quand on a compris l'énigme, quand on voit quelle masse de charpente était logée dans ces creux pour soutenir une toiture très-longue, à la vérité, mais très-étroite, on trouve un peu démesurée la dépense de forces pour le résultat obtenu. C'est une vraie machine de Marly, qu'une charpente ainsi conçue. Toutefois, il faut y regarder à deux fois avant de condamner une œuvre des anciens; ils prennent des précautions et pensent à des choses qui souvent nous échappent. Ce système de grues se prêtait seul à un toit ainsi relevé; et qui sait si cette forme de visière renversée n'était pas plus favorable à la voix, et ne renvoyait pas plus vivement le son à ces gradins supérieurs, si éloignés de la scène, qu'un cintre dans le genre de ceux qui couronnent nos théâtres modernes?

Nous ne nous sommes arrêté à cette question de couverture, que parce qu'elle est particulière au théâtre d'Orange, et lui appartient pour ainsi dire en propre; mais combien de problèmes d'un intérêt plus général viennent nous assaillir à l'aspect d'un *proscenium* antique! Les différences fondamentales qui nous séparent des anciens, les disparates des deux civilisations, des deux littératures, des deux théâtres, se montrent là plus au vif et en traits plus saisissants que dans les œuvres mêmes des poëtes dramatiques, mieux conservées pourtant que la plupart de ces ruines. En lisant un chef-d'œuvre, on oublie malgré soi, on n'a pas besoin de savoir

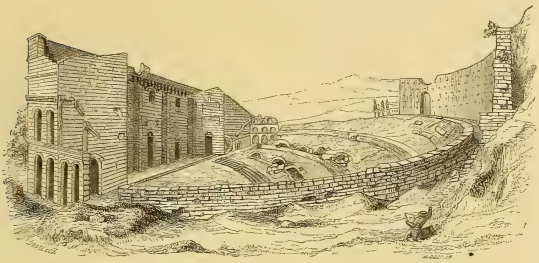
dans quelles conditions il était récité; à quelle distance du public, dans quel espace, devant quel genre de décorations les acteurs remplissaient leurs rôles. Ces circonstances matérielles s'effacent, à la lecture, devant le pur attrait de la poésie, devant ces beautés éternelles qui appartiennent à tous les temps, que sentent tous les cœurs, que comprennent tous les esprits, qui n'ont, pour ainsi dire, ni costume, ni date, ni patrie. Mais, si vous mettez le pied sur le sol même où ces vers ont jadis retenti, non plus comme œuvre d'art abstraite, mais comme partie intégrante d'une action dramatique soumise à certaines lois, ces lois, ces conditions, ces accessoires de la pensée du poëte, vous apparaissent et s'emparent de vous. Ce qui, tout à l'heure, n'était qu'au second plan, passe maintenant au premier; ce ne sont plus les côtés analogues et presque identiques des deux systèmes dramatiques qui vous charment et vous attirent, vous êtes frappé surtout des différences.

Rien, dans un théâtre antique, ne contrarie autant nos idées et nos habitudes que la forme de la scène. Elle était, comme on sait, prodigieusement large par rapport à sa profondeur. Au théâtre d'Orange cette largeur est de 66 mètres environ, et la profondeur de 12. La même différence existe, à peu de chose près, partout où le *proscenium* est assez conservé pour qu'on puisse le mesurer. Ainsi la règle antique était de faire la scène de cinq à six fois plus large que profonde; chez nous, il n'est pas un théâtre dont la scène ne soit au moins deux fois plus profonde que large, et cette proportion est souvent dépassée.

Voilà une différence radicale, qui ne pouvait manquer d'avoir des conséquences. Cette manière diamétralement opposée de concevoir la structure de la scène devait se reproduire dans l'action dramatique elle-même et dans le mode de représentation. Pour bien se figurer ce qu'était la scène chez les anciens, on n'a qu'à regarder ce qu'il en reste chez nous, lorsque la toile est baissée. L'espace compris entre la rampe et le rideau d'une part, et de l'autre entre les loges d'avant-scène, voilà, toute proportion gardée, ce qui correspond à la totalité d'un *proscenium* antique.

Dès lors, il va sans dire que tout effet de perspective, non-seulement dans les décorations, mais dans la position des acteurs et des choristes, devenait impossible. Chez nous, la mise en scène est toujours calculée dans le sens de la profondeur, elle veut être vue de face; chez les anciens, elle procédait dans le sens opposé, et, par conséquent, de profil. Nous cherchons à montrer les choses en ronde bosse, pour ainsi dire; les anciens les faisaient voir comme en bas-relief, se conformant au peu de profondeur et à la forme allongée de l'espace où ils agissaient. Lorsque plusieurs acteurs sont réunis sur nos théâtres, il y en a toujours quel-

ques-uns légèrement en arrière des autres; ils s'étudient à former des plans distincts, et, si les chœurs sont nombreux, ils se divisent en groupes, s'échelonnant et se multipliant aux yeux des spectateurs par une sorte d'effet de raccourci. Ces raffinements artificiels étaient interdits aux anciens. La scène tout entière s'étalait sous les yeux du public; elle était sans mystère pour lui; il en voyait le fond à quelques pas au delà de l'orchestre; il distinguait tous les choristes et les passait en revue un à un. On ne pouvait donc le tromper; on n'était pas en mesure de lui faire



croire, soit à une profondeur illimitée des lieux où se passait l'action, soit à un nombre de personnages plus grand qu'il n'était en effet. Les décors, dans ce genre de théâtre, étaient employés plutôt à titre de renseignements que comme moyens d'imitation. Au lieu de poser une affiche, un écriteau disant : ici est un palais, un temple, une place publique, nous sommes sur le mont Cithéron, ou sous les murs de Thèbes, on ajustait sur le *proscenium*, à certaines places convenues, des toiles sur châssis, de véritables décorations, très-habilement peintes, mais tout autrement combinées que nos décorations modernes, et n'ayant assurément pas la prétention de transporter magiquement le spectateur devant les lieux eux-mêmes qu'on voulait figurer. Quant aux effets de scène, du moment qu'ils ne pouvaient être que parallèles et non perpendiculaires à l'orchestre, ils ne consistaient guère que dans les évolutions du chœur, sortes de processions ou cortéges qui défilaient sur la scène de droite à gauche ou de gauche à droite, descendaient quelquefois dans l'orchestre, et, après y avoir serpenté, remontaient gravement à leur place. Ces promenades, entremêlées de danses et de chant, étaient de vraies cérémonies

d'origine religieuse; elles n'avaient pas le caractère que nous appelons aujourd'hui théâtral : ce n'étaient pas des simulacres, c'étaient des réalités. En un mot, le principe de la mise en scène est chez nous l'illusion; chez les anciens c'était la convention; on n'y simulait pas la vie réelle; le public acceptait qu'on lui représentât les choses suivant un certain rite convenu.

Faute de réfléchir à toutes ces conséquences de la configuration du *proscenium* antique, on pourrait, en lisant Vitruve, commettre une méprise et attacher un sens moderne aux décorations dont il parle à deux endroits de son Ve livre[1]. On est d'abord tenté de voir, dans les *trigones*, des coulisses à trois faces tournant sur pivots, comme il en existe dans quelques-uns de nos théâtres qui n'ont pas de *dessous* profonds, et qui veulent exécuter des changements à vue. Mais Vitruve lui-même a soin de nous détromper en indiquant quelle place occupaient ces machines et quel en était le nombre. Il y en avait trois en tout dans chaque théâtre, et elles étaient posées dans le fond, ou, pour mieux dire, en dehors de la scène, un peu en arrière de chacune des trois portes qui, en vertu d'une règle invariable, fidèlement observée au théâtre d'Orange, devaient être percées, au fond du *proscenium*, dans la grande muraille faisant face aux spectateurs. Bien que monumentales et de dimensions plus qu'ordinaires, ces trois portes, relativement à l'immensité du mur de scène, ne paraissaient pas grandes, et c'était seulement par ces trois ouvertures qu'on entrevoyait les trigones. Les peintures fixées sur ces machines étaient d'un caractère différent sur chacune de leurs trois faces, et, lorsque l'action comportait quelque métamorphose, l'apparition subite d'une divinité, ou tout autre changement instantané, les trigones tournaient, et un aspect nouveau se découvrait aux spectateurs à travers l'ouverture des trois portes.

Ainsi, chez les anciens, les décorations, à vrai dire, étaient reléguées hors de la scène, sur la limite du *proscenium* et du *postscenium*, dans cette partie du théâtre où se place aujourd'hui l'acteur qui parle *à la cantonade*. On ne les admettait pas sur la scène elle-même. La scène était un lieu banal, un terrain neutre, sans caractère déterminé, une sorte de parloir public où les acteurs, armés de porte-voix sous forme de masques, récitaient et jouaient leurs rôles. Elle était richement ornée, mais sa décoration était réelle et non pas simulée, sans toiles ni peintures, décoration de marbre, de bronze, de statues, de colonnes, indépendante de l'action, fixe et toujours la même aussi bien pour la tragédie que pour la

1. Chap. VII et VIII.

comédie ou pour la pastorale. C'est là une particularité qui n'est ni moins notable ni moins contraire à nos habitudes modernes que la configuration large et sans profondeur du *proscenium*. On peut même dire qu'elle caractérise encore plus fortement et met en plus grande évidence ce que nous avons appelé la base conventionnelle, ou, si l'on veut, le principe idéal de l'art dramatique des anciens. Chez nous, les murs de scène sont destinés à n'être jamais vus : ils sont hideux, malpropres, à peine crépis; qu'importe? l'illusion va les rendre beaux; des toiles, des châssis en feront des palais, des sites enchanteurs. Chez les anciens, c'est le contraire; qui songerait à cacher ces murailles? N'est-ce pas sur elles qu'est concentrée toute la richesse, toute l'élégance, toute la perfection architecturale du monument? Le *proscenium* est à la fois un palais, un temple et un musée. Séjour splendide de la poésie, sa parure est inaltérable. Quoi qu'il arrive, quels que soient les péripéties, les accidents du drame, rien ne change, rien ne renouvelle cette décoration. Le public l'accepte ainsi, c'est chose convenue entre le poëte et lui. Pourvu qu'on lui fasse voir, à travers ces trois portes ouvertes, les trigones indicateurs, *rationes explicatas*, comme dit Vitruve, pourvu qu'en un coup d'œil il ait compris de quel genre est la pièce, tragique, comique ou satirique, et qu'il sache à peu près en quel pays on le transporte, il n'en demande pas davantage, il a la dose d'illusion qu'il lui faut, et se livre sans résistance et sans raisonnement aux fictions qui se jouent devant lui, s'y associant par la pensée avec autant de foi et d'abandon que s'il était séduit par un trompe-l'œil matériel.

Plus les peuples ont d'imagination et de fraîcheur d'esprit, moins ils demandent à leur théâtre un système de décors rigoureusement imitatifs. Voyez les enfants, ils se figurent ce qu'ils veulent voir; ils transforment tout à plaisir; un bâton sur l'épaule, et les voilà soldats; un bâton qu'ils enfourchent, les voilà cavaliers; ainsi des peuples jeunes, ils ont les yeux dociles et complaisants. Pour se passer de nos décors modernes, il faut ou la jeunesse, ou le raffinement de l'esprit. Dans nos salons, dans nos châteaux, on joue la comédie, on la joue sans coulisses et sans toile de fond, un simple paravent fait l'affaire. C'était un paravent de marbre que la décoration du *proscenium* antique.

Est-il besoin d'insister plus longtemps pour démontrer à nos lecteurs en quelle estime il faut tenir et les magnifiques restes du théâtre d'Orange, et l'ouvrage de M. Caristie qui les reproduit si bien. Les questions qui naissent de ces ruines ne pouvaient être ici qu'à peine effleurées par nous : elles demanderaient une étude plus complète et plus approfondie. L'observation archéologique, en s'associant soit à

l'histoire, soit à la critique littéraire, peut rendre, de nos jours, des services inattendus. Elle peut exhumer des jalons dont l'autorité évidente redresse les erreurs les mieux accréditées. Parmi les questions qu'elle a mission de rajeunir ainsi, il n'en est pas de plus féconde que celle des théâtres et surtout de la scène antique. Nulle part, nous le répétons, on ne saisit aussi bien sur le fait l'esprit et les différences des temps modernes et de l'antiquité. Déjà, sur ce sujet si peu connu, nous avons vu, depuis douze ou quinze ans, entreprendre d'importants travaux, des recherches habiles, particulièrement en Allemagne et en Angleterre. M. Strack à Berlin [1], M. Fred. Wieseler à Göttingue, MM. Charles Barrys et Falkener, à Londres, les uns au point de vue théorique, les autres dans de simples notes et croquis de voyage, ont passé en revue la plupart des théâtres dont il subsiste quelque trace [2]. Après tous ces ouvrages d'un intérêt général, on aime à pénétrer dans la monographie de M. Caristie. Il y a sans doute un grand profit et de vives lumières à comparer beaucoup de monuments, mais les patientes investigations circonscrites sur un seul point ne font pas moins avancer la science.

Presque tous nos voisins, par un attrait bien naturel, s'attachent de préférence aux monuments de Grèce, de Sicile ou d'Ionie. C'est là qu'est la vraie source de la poésie théatrale, c'est là qu'ils vont chercher l'idée mère du théâtre. Rome, de son propre aveu, n'avait ni le génie dramatique, ni le goût des représentations littéraires; il lui fallait des jeux moins délicats. Aussi les théâtres romains, bien que copiés ou peu s'en faut sur les théâtres grecs, et ne se permettant que des modifications architecturales à peine appréciables, semblent, il faut le reconnaître, avoir perdu quelque chose de leur valeur intellectuelle et poétique; on les dirait sans vie, sans âme, sans esprit; ils ont l'air de ce qu'ils sont, de copies. Il ne faut donc pas s'étonner de la prédilection tout hellénique des érudits d'Allemagne et d'Angleterre. Nous nous permettons néanmoins de leur recommander notre théâtre, quoique romain et même provincial. Une conservation si prodigieuse, des dimensions si colossales, rachètent largement, ce nous semble, son péché d'origine. On peut nous l'envier, mais non lui refuser d'être le type le plus rare, le plus précieux, le plus complet, que puisse, en aucun pays, consulter l'archéologue ou

1. *Das altgriechische Theatergebäude nach sämmtlichen bekannten überresten dargestellt auf neun tafeln,* von J.-H. Strack. Postdam, 1843, in-folio.

2. Nous ne devons pas oublier qu'en France non-seulement Mazois, dans ses études sur Pompéi, mais Abel Blouet, comme membre de la commission scientifique de Morée, et M. Texier, dans ses Études sur l'Asie Mineure, ont relevé et dessiné un grand nombre de théâtres antiques, et contribué, pour leur part, à en faciliter l'étude.

l'architecte jaloux d'étudier à fond un *proscenium* antique. Nous ne répondons pas que le plancher de cette scène n'ait jamais été profané, que les échos de ces murailles n'aient jamais répété que des vers de Plaute et de Térence, ou seulement de Sénèque le tragique. Si, même à Rome, et dans le siècle d'or, Horace était forcé de confesser que, pour faire accepter à ses compatriotes deux actes de poésie, il fallait leur donner comme intermède nécessaire, comme récréation obligée, ou la danse de l'ours ou des combats à coups de poings,

> ..... media inter carmina poscunt
> Aut ursum, aut pugiles[1]. ....

combien, dès le IIe et jusqu'au Ve siècle, combien de bateleurs et d'ignobles parades n'aura pas vus cette scène d'Orange! sans compter qu'elle était destinée plus tard à bien d'autres profanations. Lorsque Millin la visitait, en 1807, il ne trouvait pas d'expression pour peindre son indignation à la vue de ces belles ruines transformées en infecte prison. Les immondices versées par les prisonniers formaient, le long des pierres, des sillons dégoûtants, et, dans l'intérieur même de la scène, dans l'orchestre et jusque sur les gradins, on voyait des amas de maisons, d'étables, d'écuries, plus repoussantes les unes que les autres, vrais bouges où croupissait toute une population au milieu des bestiaux, des porcs et du fumier.

Chose étrange! c'est pourtant ce cloaque qui a sauvé ces nobles murailles. Inhabitées pendant douze siècles, elles se seraient écroulées; ni la solidité de l'appareil, ni la grandeur des matériaux ne les auraient préservées; elles seraient devenues une carrière de pierres à l'usage de tous les habitants de la ville et des environs. En s'emparant, comme d'un rempart tout fait, de l'enceinte et des murs du théâtre, en y plantant ses huttes, cette colonie déguenillée l'a prise sous sa garde. Tristes défenseurs, il est vrai, qui creusaient et taillaient dans ces voûtes chacun à qui mieux mieux. Mais, s'ils ont dégradé le monument en détail, ils l'ont conservé dans sa masse, en lui donnant un caractère d'utilité, en le faisant respecter à titre de propriétaires. C'est à ce même genre d'usurpation et de protection que nous devons le salut et de nos arènes d'Arles et de Nîmes et de l'arc d'Orange lui-même. Si Raymond de Baux n'avait pas eu l'idée de hisser sur ces trois arcades les créneaux de sa forteresse, il n'en resterait plus trace aujourd'hui.

Grâce à Dieu nous donnons maintenant à nos antiquités nationales

1. Epistolarum lib. II, epist. I (v. 188).

un autre genre de sauvegarde. C'est en les dégageant que nous les protégeons, en les garantissant de tout contact profane et imprudent, en pansant leurs blessures, puis en les confiant à la protection de la loi et de la vénération publique. Elles parviendront ainsi, espérons-le, jusqu'au plus lointain avenir.

Nous sera-t-il permis de rappeler, en terminant, qu'il y a vingt ans, en 1839, les trois plus beaux peut-être de ces débris d'architecture antique qui font la gloire de nos départements du Midi, le théâtre et l'amphithéâtre d'Arles, et le théâtre d'Orange, étaient encore couverts et encombrés de ces ignobles masures, de ces populations parasites dont Millin demandait à grands cris l'expulsion, il y a tout à l'heure soixante ans. Ce n'était pas œuvre facile que de s'en débarrasser. Les acquisitions amiables se succédaient si lentement, et les prétentions des vendeurs faisaient de tels progrès, qu'en suivant cette voie, à peine, au bout d'un siècle, aurait-on pu tout expulser; un déblayement complet passait presque pour une utopie. Grâce à une heureuse application du principe de l'expropriation pour cause d'utilité publique, application la plus légitime à coup sûr qui se puisse imaginer, en peu d'années, dès avant 1848, tout était balayé, tout avait disparu : ces vieux murs romains revoyaient enfin la lumière et pouvaient être étudiés librement.

Cet inappréciable service rendu à la science, on le devait d'abord à la sollicitude d'une administration qui comprenait le prix de tels trésors et qui avait eu le bon esprit d'en commettre la garde, et, pour ainsi dire, la gestion, à une réunion d'hommes compétents, à une commission régulièrement consultée, et, ce qui est assurément plus rare, écoutée avec la confiance la plus constante et la plus absolue. M. Caristie était un de ces hommes. Comme membre de cette commission des monuments historiques, il eut la satisfaction de contribuer plus que personne, par ses avis, par ses rapports, par d'actives inspections, au déblayement d'abord, puis à la consolidation de ce *proscenium* d'Orange, sujet constant de ses études et de ses admirations depuis près de quarante années. Il ne lui restait plus, au terme de sa carrière, qu'à élever lui-même son monument, en rassemblant et en sauvant de l'oubli les croquis, les dessins, les souvenirs de sa jeunesse. Ce bonheur lui a été donné, et nous vaut le bel et consciencieux ouvrage que nous venons de signaler à l'attention de nos lecteurs.

L. VITET.

JACOPO DE BARBARJ

DIT LE MAÎTRE AU CADUCÉE[1].

I

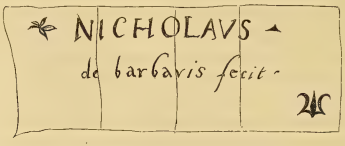
SA VIE

A quelle époque Jacopo de Barbarj puisa-t-il les notions de l'art? Question longtemps controversée par les iconophiles, et qui n'a point été jusqu'ici résolue. Bartsch, tout en reconnaissant que le maître au caducée était, par le style, plus italien que tudesque, décrivit son œuvre parmi ceux des artistes germaniques. Il suivit en cela, nous dit-il, la coutume, mais plus encore, croyons-nous, un certain penchant, particulier aux écrivains allemands, de tout rapporter à leur patrie. Zani crut Barbarj Français ou Hollandais; Heinecke le déclara Italien; Huber et Rost le firent, à tout hasard, contemporain et compatriote de Lucas de Leyde, quoique, disent-ils, on puisse également le classer parmi les graveurs allemands ou italiens; Ottley le pensait de Ferrare, et Zanetti le regardait comme venant de l'Allemagne. Enfin, de nos jours, MM. Harzen et Passavant identifient le maître au caducée avec Jacob Walch, artiste

1. Dès le commencement de cette monographie, nous croyons utile de prévenir nos lecteurs que, pour arriver à recomposer la vie et l'œuvre de ce peintre-graveur, nous avons vu en Jacopo di Barberino, en Jacques de Barbarj, en Jacometto, dont parle souvent l'anonyme de Morelli, et enfin en Jacques Walch, un seul et même artiste. M. Lazari, le directeur du musée Correr, nous a fait part de ses conjectures au sujet de l'identité de Jacopo de Barbarj et de Jacometto, et nous partageons son avis. En effet, Jacopo, Jacomo, Jacometto sont des variantes d'un même nom. Venise fut leur patrie commune; tous deux firent des portraits en grisaille, et tandis que Jacopo prenait la manière des maîtres flamands, Jacometto peignait de telle sorte que ses toiles pouvaient

aussi inconnu par ses œuvres que par sa vie, mais qui passe, suivant eux, pour être né à Nuremberg.

Si, en effet, Jacopo de Barbarj tient par le goût de son dessin aux écoles néerlandaise et germanique, le sentiment délicat qu'il avait de l'antique, la finesse des attaches de ses figures élégantes nous révélaient en lui un maître italien, bien avant qu'une étude approfondie de sa vie et de ses œuvres ne nous livrât le secret de son existence et de son talent. Jacopo de Barbarj naquit à Venise vers 1450 [1], puisque nous connaissons de lui une peinture exécutée en 1472. Son style indique un des derniers représentants de l'école de Murano, si tudesque dans ses tendances. Il ne fut point probablement le seul de sa famille à pratiquer les arts. M. Otto Mündler nous apprend, en effet, qu'au palais Mocenigo se trouvait, en 1855, un curieux tableau jusqu'alors non mentionné, et représentant la *Femme adultère*. Elle est amenée par deux scribes devant N.-S. Jésus-Christ qui, se tournant vers deux autres Pharisiens, ordonne à celui qui se trouverait sans péché de jeter la première pierre. Ces quatre accusateurs ont la tête couverte de bonnets auxquels sont attachés des rouleaux de papier chargés d'inscriptions hébraïques. Les personnages de cette peinture sont, au dire de M. Mündler, d'une maigreur et d'une laideur qui rivalisent avec celles des vieux maîtres allemands, mais qui laissent deviner un peintre vénitien. Ils ressemblent peu aux figures de Jacopo de Barbarj, et cependant on y reconnaît le même mélange des styles italien et tudesque. Le tableau est signé :



facilement être attribuées à Memling, à Van Eyck ou encore à Antonello de Messine.

Jacopo de Barbarj n'est également point, croyons-nous, un autre personnage que Jacques Walch; car Walch, mot équivalent de Wälsch, qui veut dire Italien, est sans nul doute le surnom que ce peintre reçut pendant son séjour en Allemagne. Albert Dürer, par sa correspondance, donne à cette supposition un caractère presque authentique. Dans ses lettres, il loue fort les tableaux d'un nommé Jacques Walch, qui se trouvaient chez madame Marguerite. Or, l'inventaire du cabinet de cette princesse ne signale aucune toile de ce maître, mais bien plusieurs œuvres de feu Jacques de Barbarj.

1. *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo* XVI, scritta da un anonimo di quel tempo, publicata da Jacopo Morelli, p. 19 et 77.

Ces deux marques : le trident de Nicholaüs, le caducée de Jacopo, nous les retrouverons réunies sur une estampe : *le Plan de Venise*. Or, ces deux marques posées sur des œuvres d'artistes contemporains ayant même nom, même manière de peindre, ne sauraient être fortuites, et nous accueillons favorablement l'opinion de M. Mündler, qui les croit frères.

Jacopo vivait estimé à Venise dans la société de Marino Sanuto, le plus illustre des chroniqueurs de cette ville. Il composait des tableaux qui prenaient place dans les plus riches cabinets, à côté des toiles du Titien, de Giorgione, de Raphaël; il échangeait des poésies[1] avec Girolama Corsi, dame florentine célèbre par son esprit et sa beauté, lorsque l'arrivée à Venise d'un prince bourguignon vint transformer sa vie et l'enlever à sa patrie.

Ce prince était Philippe de Bourgogne, enfant naturel de Philippe le Bon. Envoyé, vers 1505, en qualité de légat auprès de Jules II, « il fut accueilli avec des honneurs infinis par les princes et les cités d'Italie, et d'une manière toute particulière par le duc de La Mirandole, et par les villes de Vérone et de Florence. Le pape le combla de telles distinctions qu'on ne se souvenait point en avoir vu accorder de semblables à un ambassadeur depuis plus de cent ans...

1. Marino Sanuto eut, en 1509, l'idée de réunir en un joli volume les poésies de sa maîtresse Girolama. Ce livre, qui se trouve à la bibliothèque de Saint-Marc, contient un sonnet que cette femme célèbre adressait à Jacopo. C'est à l'obligeance de M. Lazari, conservateur du musée Correr, que nous devons de faire connaître ce morceau curieux qui nous montre Barbarj poëte :

AD IACOMETTUM PICTOREM.

Jacometto, se mai la dolie lira
Affaticasti in cantar versi e carmi,
Ora il tempo è che l'affatichi e armi
Con la eloquenzia che 'l tuo petto ispira.

Volgiti intorno, e queste ninfe mira;
Che un monte di Parnaso certo parmi
Dove ti veggo, e comincio ammirarmi
Per non trovarti in man l'arco e la lira.

J'veggo faggi e mirti, i'veggo un fonte,
Veggo Minerva qui con le sorelle,
E te muto ti star con le man gionte.

Deh non lassar queste leggiadre belle;
Vogli esaltarle con tue rime conte;
Comincia a dir del sol, poi delle stelle.

« Philippe avait appris la peinture ainsi que l'orfévrerie, et Jules II, qui aimait les arts, se plaisait à le consulter comme un juge et un artiste. Était-il question d'architecture, il en connaissait les dimensions, les proportions et la symétrie. Discourait-il sur les soubassements, les chapiteaux, les colonnes, les architraves et autres sujets de ce genre, il en parlait si judicieusement que l'on eût cru, dit Geildenhaüer, son historien, entendre Vitruve lui-même. Si la conversation venait à tomber sur les fontaines, les aqueducs, les bains publics, on voyait aussitôt qu'il n'ignorait aucun détail relatif à ces questions. Aussi Jules II se passionna-t-il pour lui et lui offrit-il de son propre mouvement une infinité de faveurs vivement sollicitées par d'autres. Mais ce prince était d'un caractère si élevé que, de toutes les offres de Jules II, il ne voulut accepter que deux statues de marbre représentant Jules César et Adrien. Rien ne lui plaisait plus à Rome que ces monuments antiques qu'il faisait dessiner par le célèbre peintre Jean Gossaert de Mabuse, venu à sa suite en Italie. »

Après avoir rempli sa mission auprès du pape, il est probable que Philippe, pour retourner dans sa patrie, passa par Venise, où il dut visiter les Bembo, dont le père, Bernardo Bembo, avait été, en 1472, ambassadeur de la république près de Charles, duc de Bourgogne[1]. Sur le point d'abandonner cette terre d'Italie « qui lui plaisait plus qu'aucun autre lieu, » il eut, sans nul doute, un regret, celui de quitter cette élégante renaissance italienne peu répandue encore dans sa patrie, et il voulut probablement en transporter le souvenir sous le ciel brumeux de la Néerlande. Soit qu'il ait rencontré Jacopo de Barbarj chez les Bembo, soit que ceux-ci lui aient présenté le peintre qui les avait *pourtraicts* dans leur enfance, Philippe le vit et l'attacha à sa personne[2].

Avant de gagner la Néerlande, le prince s'arrêta à Nuremberg. Le talent de Jacopo de Barbarj excita vivement l'admiration des peintres allemands, et Pirkheimer le fit très-probablement savoir à Albert Dürer, alors à Venise. Mais Albert Dürer, qui avait vu les chefs-d'œuvre du Bellin, de Giorgion, du Titien et de Mantègne, lui répondit sur un ton légèrement railleur « qu'il y avait à Venise des peintres bien meilleurs que maître Matador Jacopo, bien que cependant Anthoni Kolb jurât toujours qu'il n'y avait point au monde de plus grand artiste que Jacopo. Les autres, ajoutait-il, s'en moquent et disent: *S'il était bon, il resterait ici.* »

Philippe, de retour dans sa patrie, ne la quitta plus que pour conduire à Christiern, roi de Danemark, la princesse Isabelle, que son frère, le roi

1. Muratori, *Script. rer. Ital.*, t. XXIII, p. 1135.
2. *Notizia de Morelli*, p. 18 et 19.

Charles, avait fiancée à ce monarque. Jacopo accompagna-t-il le prince dans ce voyage? c'est ce que Geildenhaüer ne nous dit point. Libre désormais de tous soins administratifs, « Philippe ne songea plus qu'à embellir son palais de Suytburg. Il s'y entoura d'orfévres, d'architectes, de sculpteurs, de peintres, avec lesquels il vivait familièrement au point qu'on aurait pu le prendre pour l'un d'eux. Des poëtes attachés à son service étaient chargés de faire des vers, des inscriptions pour ses monuments, ses tableaux, afin que ceux-ci montrassent une double peinture, l'une muette, l'autre parlante. Il entourait de faveurs insignes, logeait généreusement dans son propre palais les artistes de tous genres qui s'étaient distingués. Il avait fixé auprès de lui, par des munificences excessives, les peintres et les architectes les plus renommés : Jacopo de Barbarj le Vénitien et Gossaert de Mabuse, le Zeuxis et l'Apelle de notre temps. Il comblait aussi de caresses les professeurs de belles-lettres, dont plusieurs furent ses amis intimes : Érasme de Rotterdam, connu du monde entier par ses grands travaux littéraires[1], et Jean Paludius, rhéteur de l'Académie de Louvain. »

C'est au milieu de cette cour savante et pleine de goût que Jacopo de Barbarj passa plusieurs années, exerçant sur les écoles dégénérées des Flandres une influence considérable due à son talent, à sa qualité d'Italien et à la haute protection dont il était l'objet.

La date exacte de sa mort n'est point connue, mais elle doit être placée avant l'an 1516, puisque dans l'inventaire que madame Marguerite dressa de son mobilier à Malines, le 17 juillet de cette année, il est fait mention des peintures de feu maître Jacopo de Barbarj. Cet artiste ne prit donc aucune part aux embellissements que Philippe, nommé en 1516 à l'évêché d'Utrecht, apporta dans la ville de Dordrecht, où il fit construire des palais qu'il emplissait de sculptures, de peintures et d'œuvres céramiques d'une richesse telle que le naïf historien du prince « doutait fort que l'Italie elle-même pût offrir de semblables merveilles. »

II

SES PEINTURES

Sans être un peintre de premier ordre, Jacopo de Barbarj jouit, de son vivant même, d'une grande réputation. Ses œuvres estimées figu-

1. Érasme a été aussi bon peintre; peut-être est-ce à cette cour qu'il étudia.

raient dans les plus riches collections de cette époque, et l'écrivain anonyme, qui nous a laissé la description des richesses d'art que les grands amateurs possédaient au commencement du XVI^e^ siècle, a pris la peine de mentionner avec soin les toiles de Jacopo, et même, lorsqu'il le put, de nous faire connaître pour qui elles avaient été exécutées. C'est ainsi que nous savons que chez le cardinal Bembo se trouvaient deux portraits faits par Jacopo : l'un était celui du cardinal, peint en 1481, à l'âge de onze ans; l'autre celui de Carlo Bembo, peint en 1472, peu après sa naissance, alors que Bernardo Bembo, le père de ces deux personnages, était ambassadeur auprès du duc Charles. Pour Zuan Michiel, grand protecteur des arts et ami de l'Arétin, Jacopo peignit, avec un soin et une perfection rares, les quatre premiers feuillets d'un livre d'heures recouvert en chevreau, ouvrage qui n'était pas estimé moins de quarante ducats. Après avoir passé par diverses mains, ce livre se trouve en 1512 chez Francesco Zio, et plus tard, en 1532, dans la collection d'Andrea di Odoni. Zuan Antonio Venier, ambassadeur de la république près de François I^er^, posséda, en 1528, un petit cadre dans lequel Jacometto avait exprimé en clair-obscur des animaux. Le cardinal Grimano eut aussi plusieurs tableaux de notre maître, et Gabriel Vendramin conservait de lui un portrait de Francesco Zanco fait en clair-obscur avec une encre noire, ainsi qu'un livre en chevreau de format in-octavo, sur lequel des animaux étaient figurés à la plume. Enfin, Antonio Pasqualino eut chez lui un *Saint Jérôme dans sa cellule*, habillé en costume de cardinal et lisant. « Quelques personnes, dit l'anonyme que nous laisserons parler, croient cette peinture d'Antonello de Messine; mais le plus grand nombre, et avec plus de certitude, l'attribuent à Jean (van Eyck), ou à *Memelin*, peintre ancien de l'Occident. On y retrouve, en effet, la manière des artistes de ces contrées, bien que le visage soit dans un style italien. Aussi paraît-il être de Jacometto. Les édifices sont composés dans un goût occidental, le paysage est vrai, minutieusement traité et très-fini. On y remarque, dans le fond, une fenêtre et une porte bien placées en perspective. Ce tableau, pour le soin, la couleur, le dessin, la puissance et le relief, est parfait. Le maître y a encore représenté un paon, une perdrix, et un bassin de barbier. Sur un escabeau on y voit fixée une feuille de papier sur laquelle on croirait pouvoir lire le nom du maître: mais, si on y regarde de près, on trouve, non point des lettres expressément formulées, mais seulement simulées. Quelques personnes pensent encore que la figure a été refaite par Jacometto le Vénitien. »

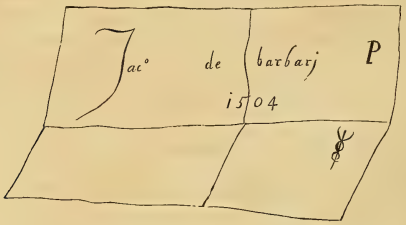
Telles sont les œuvres de notre maître, qui ornaient les grands cabinets de Padoue et de Venise au commencement du XVI^e^ siècle. Si main-

tenant nous recherchons la trace des peintures que Jacopo laissa dans le Nord, nous trouvons dans l'inventaire des richesses de madame Marguerite, écrit en partie par elle, rédigé en partie sous ses yeux, à Malines, le 17 juillet 1516, en présence de Mgr de Montrevel et de M. de Montbaillon, une grande peinture représentant une tête de cerf et un arbalétrier avec une arbalète *carnequin;* un petit cadre dans lequel était peinte la tête d'un Portugalais, faite sans couleur; un crucifix estimé dix livres, et un saint Antoine peint sur toile. Dans un second inventaire des objets d'art appartenant à la gouvernante des Pays-Bas et daté de 1524, nous retrouvons le saint Antoine, la tête de cerf qualifiée de tableau exquis, le crucifix décrit ici comme montrant au pied de la croix deux têtes de mort et une tête de cheval; puis enfin un cinquième tableau qui n'est rien autre que le portrait même de la princesse, peinture exquise au dire de l'inventaire[1]. Cette expression d'*exquise* ne paraît avoir rien d'exagéré, puisque Albert Dürer visitant, en 1520, le cabinet de madame Marguerite, ne trouve d'éloges que pour les œuvres de Jean van Eyck et de Barbarj : « Le vendredi, dit-il, madame Marguerite m'a fait voir toutes les belles choses qu'elle possède, et parmi lesquelles il y a près de quarante tableaux en proportions de miniature, d'une netteté et d'une beauté que je n'ai jamais rencontrées. J'y ai vu encore d'autres belles choses de Jean van Eyck et de Jacques Walch. J'ai demandé à madame Marguerite le livre des dessins de Jacques; mais elle m'a dit qu'elle l'avait promis à son peintre (Bernard van Orley). »

De toutes les toiles que nous avons signalées comme ayant figuré autrefois dans les riches galeries italiennes ou chez madame Marguerite, l'on n'en connaît plus qu'une seule, le petit saint Jérôme, merveilleuse miniature à l'huile, au dire de M. Waagen, qui n'a su à qui l'attribuer. Cette peinture se trouve actuellement dans le cabinet Baring, où elle porte le nom d'Albert Dürer. Mais d'autres œuvres de ce peintre, ignoré pendant des siècles, ont été remises dernièrement en lumière. Brulliot fut le premier qui en signala deux : l'une, signée des initiales IA DB, séparées par le caducée, représente le buste de N. S. Jésus-Christ; l'autre est une nature morte. Le premier, traité, au dire de M. Heller, dans le goût de Bellin, figure dans la galerie grand-ducale de Weimar, après avoir orné les cabinets du comte de Praun et de Frauenholz, de Nuremberg. Le second, actuellement dans la galerie d'Augsbourg, offre l'image d'une

1. *Inventaires des tableaux,* etc., *de Marguerite d'Autriche,* par M. le comte de Laborde, et *Correspondance de Maximilien Ier avec Marguerite d'Autriche,* par M. Le Glay.

perdrix morte, accrochée à un clou à côté de deux gantelets d'acier avec des doigts en mailles de fer, de deux brassards et d'une flèche. Le tout se détache sur un fond d'un gris jaunâtre imitant l'albâtre. Cette nature morte est exécutée sur un panneau couvert, suivant les procédés de Giovanni Bellini, d'une préparation à la craie. Elle est peinte avec une vérité, une précision et une finesse telles, qu'au premier abord on croirait avoir sous les yeux un chef-d'œuvre de Guillaume van Ælst ou de quelque autre Hollandais. Dans un coin du panneau, sur une feuille de papier pliée suivant la coutume des Vénitiens, on lit :



Derrière ce tableau, sur un second volet, on voit une tête de femme donnée à Léonard de Vinci. Cette figure, peinte d'un ton clair, est, suivant M. Darcel, de qui nous tenons ce renseignement, plutôt dans le goût de l'école de van Eyck. Ce morceau, exécuté précieusement, ne serait-il point aussi de Jacopo de Barbarj?

On cite encore, comme se trouvant dans la collection d'un amateur de Ratisbonne, un troisième tableau de ce maître. Il représente un vieillard causant avec une jeune fille, et porte la signature : IA DA BARBARI M D III avec le caducée. La galerie de Dresde posséderait aussi, suivant MM. Renouvier et Harzen, deux volets détachés d'un triptyque, sur lesquels seraient peintes sainte Catherine et sainte Barbe, avec de longues chevelures blondes et des visages empreints d'une expression douloureuse [1].

Enfin nous possédons dans notre collection une toile de ce maître vénitien, marquée des lettres IA F F, séparées par le caducée. Peint sur un taffetas très-fin, semblable à ceux dont se servait Albert Dürer pour ses

1. Ces deux tableaux, avec les numéros 468, *a*, et 469, *b*, ne sont pas indiqués au livret.

LA VIERGE A LA FONTAINE

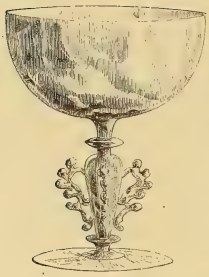
gouaches, ce tableau représente la sainte Vierge accroupie qui regarde saint Antoine, placé à sa gauche. Elle soutient sur ses genoux l'enfant Jésus se retournant vers saint Jean-Baptiste, vêtu de la peau qu'il portait dans le désert. Les deux anachorètes sont figurés à mi-corps, dans un ravin, derrière le monticule sur lequel la Vierge est assise. Le paysage, traité avec scrupule, charme par l'abondance des détails : au premier plan, des fleurs émaillent les gazons, des arbres ombragent les personnages, un chardonneret se désaltère à une fontaine rustique qui verse ses eaux dans un bassin ; dans le lointain on aperçoit un fleuve, une ville, des montagnes aux cimes variées et abruptes. La couleur de cette peinture est claire, vive et harmonieuse. L'emploi des glacis et des frottis s'y fait remarquer sur toute la toile, et, sur les premiers plans, l'artiste s'est servi de légers empâtements.

Ce tableau, le plus important de ceux actuellement connus, caractérise parfaitement la manière de Jacopo de Barbarj, et permet de le juger à la fois comme peintre de figure et de paysage. Il se montre, en cette toile, obéissant aux influences de deux écoles opposées : allemand dans le saint Antoine, il est tout italien dans le saint Jean-Baptiste. Mais dans ce tableau, le goût italien domine ; il se retrouve dans la Vierge et dans l'enfant Jésus, dans la couleur et dans le paysage, peint avec une remarquable habileté jusque dans ses plus petits détails, et suivant les principes des Vénitiens primitifs.

ÉMILE GALICHON.

(La suite prochainement.)

LES VERRERIES DE MURANO

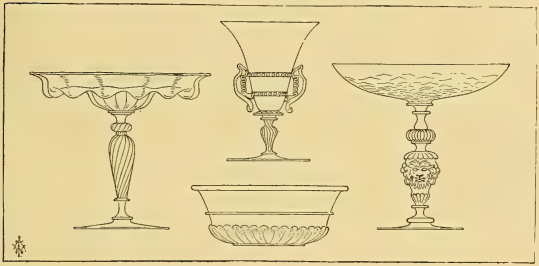


S'il faut regretter de n'avoir pas une histoire italienne des peintures sur faïence, le même regret peut se renouveler à propos de l'art du verrier, élevé chez nous à un si haut point au moyen âge, et qui, encouragé et protégé par la sagesse du gouvernement de Venise, a pu se soutenir avec grand honneur jusqu'à la fin de la république ; ce qui ne veut pas dire qu'il faille le considérer comme mort aujourd'hui, surtout si quelque homme entreprenant et plein de zèle pour l'honneur de la patrie en cultive quelque branche spéciale, ou s'occupe à en faire revivre quelque autre, autant qu'il est possible dans les conditions actuelles. En attendant, nous allons exposer avec brièveté les renseignements les plus importants et les plus certains que nous ayons pu rassembler sur ce sujet si obscur et si peu débrouillé, trop heureux si quelque autre, avec une plus grande largeur de vues, nous avait épargné le temps et la fatigue que nous a coûté cette étude.

Chacun, en visitant les musées d'Italie et d'au delà des Alpes, et en étudiant les fragments de verre qui nous restent de l'antiquité, a pu être frappé de la singulière analogie qu'il y a entre eux et les produits des fours de Venise et de Murano. Ce sont les mêmes couleurs, les mêmes formes, en un mot un art tout à fait identique, et il est superflu d'en aller chercher les origines en Égypte et en Grèce, quand nous les trouvons en Italie. Dans les plus anciens sépulcres de la Campanie et de la Grèce, dans les fouilles de Pompéi, à Rome et à Aquilée, on rencontre chaque jour des objets en verre analogues à ceux que, tant de siècles après, produisit l'industrie de Murano. Une coupe du musée Bourbon, coupe véritablement admirable trouvée à Canose dans un tombeau, est formée de l'assemblage de petits fils de verre, comme les produits des fabriques de Murano. De

ces observations il résulte que cette industrie, introduite dans les îles vénitiennes dès les commencements de la réunion des populations qui, au v^e^ siècle, cherchèrent dans les lagunes un asile contre les invasions des barbares, était l'étincelle encore brillante d'un art transmis par les plus anciens habitants de l'Italie aux Romains, conservé avec un religieux amour, comme dans un sanctuaire, par les fugitifs, et qui n'attendait que des circonstances favorables pour briller avec un nouvel éclat.

Aussi, sur la terre ferme vénitienne et sur le bord des lagunes, découvre-t-on fréquemment des urnes cinéraires et toute espèce de vases de



verre simple ou coloré, et des fragments de mosaïques, où certaines teintes, ainsi que dans les mosaïques antiques, sont obtenues au moyen de petits morceaux d'émail. De ces objets qui, avec trop de facilité, sont attribués à l'époque de la domination, il n'est pas invraisemblable que quelques-uns appartiennent aux premiers siècles et soient parvenus sains et saufs jusqu'à nous, qui recouvrons le sol de nos maisons de mosaïques semblables, d'aspect et de matière, au pavé de certains vestibules de Pompéi. Dans l'usage des verreries de notre île, à la fin du v^e^ siècle, nous trouvons une preuve irréfutable de la vérité de la conjecture qui suppose Vénitiens les artistes étrangers appelés en Angleterre, vers 680, par l'évêque saint Benoît, pour décorer les fenêtres du monastère de Yarmouth, et en réparer les verrières. Mais les monuments certains de la très-ancienne existence de l'art du verrier en Vénétie, affirmée dans la chronique du Sagornin, nous les avons dans les émaux de diverses couleurs dont sont faites les mosaïques qui ornent ou ont orné les églises de

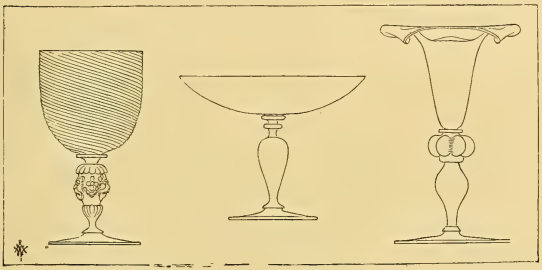
Torcello et de Venise; parmi lesquelles les mosaïques de la basilique de Saint-Marc remontent au XI^e^ siècle au moins, et les plus récentes, œuvres d'un certain Pietro, sont du temps du doge Vital Michel I^er^, en 1100. Et si de tels ouvrages ont nécessité l'emploi de mosaïstes byzantins, ils ne sont pas venus apporter un art nouveau, mais seulement des perfectionnements à un art depuis longtemps connu.

Ensuite, dans le XIII^e^ siècle, nous voyons l'industrie du verrier se développer encore plus. Déjà, à la fin de l'année 1268, nous trouvons les verriers, réunis en corporation, faire montre de leurs produits d'une grande perfection, dans la procession de tous les arts, qui eut lieu quand Lorenzo Tiepolo fut élu doge. Quelques années après, le 8 de novembre 1291, soit pour éloigner le danger d'incendie de la capitale de l'État, soit pour toute autre raison, le grand conseil ordonna la démolition des fours des verriers dans la cité du Rialto, comme s'appelait alors notre Venise, et dans tout le diocèse; ils ne pouvaient être reconstruits que dehors, mais toujours dans le district de Venise [1]. Le 11 août de l'année suivante, dérogeant à l'excessive sévérité de cette loi, le conseil accorde aux fabriques de petite verrerie, *verixelli*, l'autorisation de rester dans le Rialto, à la condition seulement d'être distantes de quinze pas au moins des maisons voisines. C'est à cette époque que les verriers transportèrent leurs fourneaux dans la petite île de Murano, où il y en avait déjà d'autres dès la fin de 1255, et où l'art du verrier parvint à son plus grand éclat.

Il semble que dans les premières années du XIV^e^ siècle, le grand commerce qui se faisait de toute espèce de verreries, et les richesses qui en résultaient pour Murano, déterminèrent le gouvernement français à encourager de tout son pouvoir les fabriques nationales; mais le résultat ne répondit pas aux efforts, et le commerce des verreries de Murano l'emporta sur la France dans ce siècle et les suivants. A la fin de 1318, les fabricants de perles fausses composaient déjà une compagnie assez nombreuse, qui, dès le commencement de cette même année, était régie par un statut particulier. En 1329, maître Jean, ouvrier en *verixelli* dans la rue des Saints-Apôtres, à Venise, demandait au grand conseil et obtenait la permission de fabriquer des verrières pour l'église de Saint-François,

1. « MCCLXXXXI, die octavo novembris, in majori consilio. Capta fuit pars quod « fornaces de vitro in quibus laborantur laboreria vitrea debeant destrui, ita quod de « cetero esse non debeat aliqua in civitate vel episcopatu Rivoalti; sed extra civitatem « et episcopatum, in districtu Venetiarum, possit fieri sicut placuerit illis qui facere vo- « luerint. Et hoc fieri debeat ita quod non laborent ab hodie in antea sub pœna libra- « rum C; salvis illis qui haberent vitrum, qui possint ipsum vitrum laborare. »

à Florence. Vers 1335, maître Mano, peintre sur verre, décorait de ses œuvres une chapelle dans notre église *de' Frari*. Ce serait vers 1370 qu'auraient été fondues les initiales de verre destinées à imprimer sur les manuscrits les majuscules qui devaient ensuite être enluminées, et cela bien avant qu'on en fît honneur à Pier de' Natali, évêque de Equilio o Jesolo. En 1383, le 15 de mars, le sénat avait soin, par une loi, *ut ars tam nobilis stet et permaneat in loco Murianii*; et sept ans auparavant, le 22 décembre 1376, le mariage d'un patricien avec la fille d'un verrier était contracté avec la condition que la noblesse se transmettrait à la postérité qui en devait naître. En 1400, le premier artiste qui orna de ver-



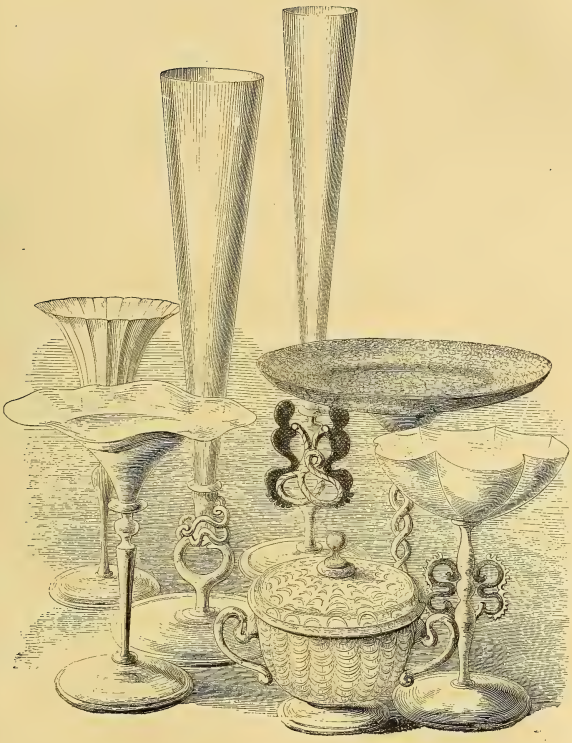
rières le dôme de Milan venait de Venise, et s'appelait Tommasino d'Axandrii. Plus tard, en 1404, un autre Vénitien, Nicolò, passe à Milan avec son fils, et embellit le dôme de nouvelles verrières.

Au xv^e^ siècle, les documents, les preuves et les monuments de l'art cultivé à Murano surabondent. Les premiers, en très-grand nombre, sont conservés dans le statut des fabricants de fioles, *phioleri* (bouteilles), réformé en 1441; nous y voyons comment l'ample et rapide développement des ouvriers de ces différentes industries les fit se partager en plusieurs corporations, dont celle des *fioliers* était la plus importante. C'est à elle qu'appartenait Angelo Beroviero, qui, dans la première moitié du xv^e^ siècle, avait à Murano, à l'enseigne de l'*Ange*, un four en grande réputation, d'où sortaient des vases et des verrières. Il était le disciple de don Paolo Godi de Pergola, fort habile chimiste, et tenait de lui plusieurs inventions pour donner au verre toutes les couleurs imaginables, inventions perfectionnées par le Beroviero, et décrites par lui dans un livre de

secrets qu'il voulait transmettre à ses successeurs. On dit qu'un jeune homme, nommé Giorgio et surnommé *Il Ballerino*, et qu'une difformité des pieds rendait gauche de toute sa personne, se faisant passer pour

un garçon honnête et simple, s'introduisit comme domestique dans les ateliers des Berovieri; et qu'ayant un jour habilement soustrait des mains

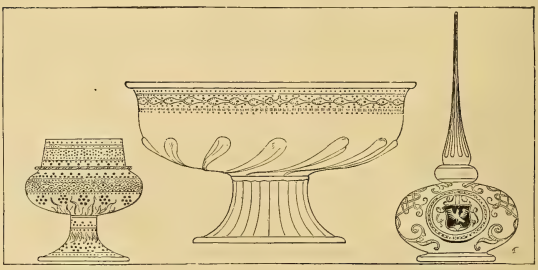
de Marietta, la fille d'Angelo, le livre des secrets, il le transcrivit en entier pour se les approprier. Ces secrets, qu'il menaçait de vendre à un autre verrier, lui firent obtenir la main de Marietta, avec une bonne dot, à l'aide de laquelle il construisit un four dont il tira de nombreux pro-



VERRES DE MURANO

fits. C'est l'origine de la maison des Ballarini. Il est à présumer que ce fait se passa vers 1459, alors qu'Angelo était à Florence, ou peu d'années après, pendant qu'il se trouvait à Naples, au service d'Alphonse Ier d'Aragon. Son épitaphe, qu'on peut lire sur sa tombe, à Saint-Étienne de Murano, n'est que vraie en disant de lui : *Cui patuit vitrea quidquid in arte latebat.*

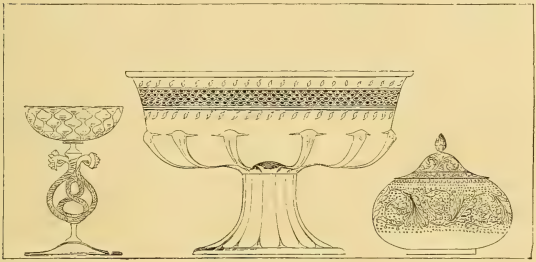
Marino Beroviero, fils d'Angelo, qui, en 1468, était à la tête de la corporation des *fioliers*, égala la gloire du père par le charme des teintes qu'il donnait au verre, soit dans les vases, soit dans les verrières; c'est à lui seul qu'il est possible d'attribuer, sans trop craindre de se



tromper, les célèbres verrières de Saint-Jean-et-Paul, exécutées en 1473 sur les cartons de Girolamo Mocetto, quoique des auteurs, nous ne savons d'après quelle autorité, les attribuent à un certain Giannantonio Laudis, dont le nom ne se trouve dans aucune des familles soit vivantes, soit éteintes, de Murano.

La plus grande partie des progrès faits par l'art du verrier dans le XVe siècle est due à la famille des Berovieri. C'est vers le milieu de ce siècle qu'ils découvrirent, grâce à de nouveaux procédés, un verre d'une grande transparence, que, dès 1463, on trouve désigné sous le nom de cristal, pour le distinguer des verres colorés et des verres communs, qui ont une teinte verdâtre. La plus grande élégance de formes, dans les vases et tous les autres ustensiles de verre, remplaça bientôt la simplicité de l'antique, et les émaux et les dorures vinrent s'ajouter à la décoration. Les perles fausses, fabriquées par les patenôtriers et les perliers, aussi bien à Murano qu'à Venise, distinguées en *paternostri a rosette* et *oldani*,

destinées dans l'origine à faire des chapelets de dévotion, des jouets ou des ornements de femmes (du latin *comptus*, d'où le nom de *conterie*, verroteries), qui furent plus tard un article d'un commerce d'exportation si important en Orient et dans les contrées sauvages, devinrent toujours de plus en plus belles de couleurs et de formes. Les verrières furent entourées de petits encadrements dits rouleaux, qui, dès 1484, d'après leurs dimensions, se distinguaient en communs et *treperpè* (*tre per piede di misura*). Les petites baguettes de verre, qui d'abord étaient d'une seule couleur, en eurent bientôt de fort variées, et aux plus simples vinrent se joindre les *mélangées* et les *torses* (*misturate e tarsiate*).



Le gouvernement protégeait les verreries de Murano en interdisant toute introduction de verres étrangers, en surveillant la qualité et la perfection des travaux mis en vente, en exemptant d'impôt les matières premières, dont l'exportation était interdite, en empêchant l'exercice de deux industries au même four, en mettant de très-grandes difficultés à l'admission d'ouvriers étrangers. Cette protection s'étendait à tous les verriers sans exception, et non seulement à quelques individus. L'État distribuait des travaux à toutes les fabriques, de telle façon que toutes en pussent profiter indistinctement et à l'avantage de la République, sans qu'elles eussent à souffrir des inconvénients de la concurrence.

L'empereur Frédéric III vint à Venise en 1468, et il y a à ce sujet une curieuse anecdote dans l'*Evagatorio alla peregrinazione di Terrasanta*, du frère Félix Fabbro da Ulma. Udiamola, le bon pèlerin, qui a visité notre cité dans les premiers mois de l'année 1484, en a fait un tableau tel, qu'il se montre plutôt observateur ingénu et crédule que judicieux et

intelligent : « Le 14 janvier, je naviguai vers la terre de Murano avec des marchands, qui retournèrent en bateau à Venise, emportant avec eux les verreries qu'ils avaient achetées. On ne trouve nulle part aujourd'hui dans le monde des verreries aussi précieuses que celles qui se fabriquent ici journellement, ni des artisans aussi habiles pour faire d'une matière si fragile des vases dont l'élégance égale et surpasse celle des vases d'or et d'argent, et même celle des vases ornés de pierres précieuses. S'ils pouvaient être aussi solides que le sont les vases de métal, leur prix serait supérieur à celui de l'or; mais leur fragilité les rend vils et de nul prix, quelque élégants de formes et agréables à la vue qu'ils soient. L'empereur Frédéric III étant venu à Venise une des années passées, le doge et le sénat lui montrèrent un admirable vase de verre d'une très-grande beauté. L'empereur en admira le charme, loua le rare mérite de ceux qui l'avaient fait, puis, comme par accident, laissa échapper de ses mains le vase qui se brisa en mille morceaux. L'empereur, feignant le plus grand chagrin : « Hélas! dit-il, qu'ai-je fait? » Puis, ramassant les fragments inutiles : « Voyez combien l'emportent sur ceux-ci les vases d'or et d'argent dont « les fragments peuvent au moins être utiles à quelque chose. » Les Vénitiens comprirent la plaisanterie de l'empereur, et lui donnèrent pour boire un vase d'or qu'il prit fort bien et ne laissa pas tomber. » Marc-Antonio Coccio Sabellico, dans un passage de son remarquable petit livre, *de Venetæ urbis situ*, décrit les fabriques de Murano à une époque postérieure au frère da Ulma, c'est-à-dire vers 1495. Je rapporterai ce passage dans l'original, de peur qu'en voulant le traduire je n'en altère l'élégance austère :

« Murianum inde vicus, sed qui, ædificiorum magnificentia et ampli-
« tudine, urbs procul spectantibus appareat, longitudine ad mille passus
« patet, vitrariis officinis præcipue illustratur. Præclarum inventum
« primo ostendit vitrum posse crystalli candorem mentiri; mox, ut pro-
« cacia sunt hominum ingenia et ad aliquid inventis addendum non iner-
« tia, in mille varios colores innumerasque formas cœperunt materiam
« inflectere. Hinc calices, phialæ, canthari, lebetes, cadi, candelabra,
« omnis generis animalia, cornua, segmenta, monilia; hinc omnes hu-
« manæ deliciæ; hinc quicquid potest mortalium oculos oblectare; et,
« quod vix vita ausa esset sperare, nullum est pretiosi lapidis genus quod
« non sit vitraria industria imitata; suave hominis et naturæ certamen.
« Quid quod et murrina hinc tibi vasa sunt, nisi pro sensu sit pretium.
« Age vero cui primo venit in mentem brevi pila includere omnia florum
« genera, quibus vernantia vestiuntur prata. Atqui omnium gentium hæc
« oculis maritima subjecere negotia, ut quæ nemo alioquin credibilia

VERRES DE MURANO

« putasset, jam nimio usu vilescere occeperint. Nec in una domo aut « familia novitium hæsit inventum : magna ex parte vicus hujusmodi « fervet officinis. »

Contrairement aux autres corporations soumises au pouvoir de magistratures inférieures, la République plaça en 1490 tous les arts de la verrerie sous la très-vigilante inspection de l'illustre conseil des Dix. Il n'est donc pas étonnant que ces arts, ainsi protégés dans la seconde moitié du XV^e^ siècle, aient atteint leur plus grand éclat dans les premières années du suivant. La fabrication des perles fausses à la lampe d'émailleur rendit immortel le nom d'Andrea Vidaore, à qui on en doit sinon la réinvention, du moins le perfectionnement en 1528; en créant l'industrie du souffleur (*soffialume*), il favorisa singulièrement la production du jais dont le commerce se répandit dans les régions les plus lointaines. Ce fut vers cette époque que le Bolonais frère Léandro Alberti visita nos fours, admirant et louant l'élégance et la multiplicité des formes et des ornements des verreries, la variété des nuances, la grande dimension des vases et l'activité de vingt-quatre fabriques, donnant surtout des éloges spéciaux à Francesco Ballarino. Il parle, comme de véritables merveilles, d'une galère de verre, longue d'une brasse et pourvue de tous ses agrès, et d'un orgue, pareillement en verre, dont les tuyaux donnaient les sons les plus suaves.

La réduction du verre en cristal, opérée avec beaucoup de bonheur au XV^e^ siècle, aplanit la voie au perfectionnement d'un art, et ajouta une nouvelle couronne à toutes celles qui ornaient notre île. Déjà, dans les premières années du XIV^e^ siècle, on avait pensé à remplacer les pesants miroirs d'acier, ou d'autre métal, faciles à ternir par la rouille, et d'un grand prix, par une plaque de verre garnie au revers d'une feuille métallique qui renvoyait les images. En effet, sous la date du 5 février 1318, nous lisons, dans les actes du grand conseil, que deux Vénitiens et un *Muzio* de Murano s'entendirent avec un maître Allemand, *qui vitrum a speculis laborare sciebat, et fecerunt ipsum dictam artem laborare.* L'entreprise semble n'avoir pas eu de succès, et l'on était revenu aux miroirs de métal, pendant que les Allemands et les Flamands allaient toujours perfectionnant ceux de verre. On croit que la résurrection de cet art à Murano, au commencement du XV^e^ siècle, est due à un nommé Vincenzo Roder; mais un document que nous a bienveillamment communiqué un Anglais, M. Randon Brown, qui depuis si longtemps s'occupe de notre histoire avec tant de zèle et de succès, en revendique toute la gloire pour deux autres Muranésiens, Andrea et Domenico dal Gallo, fils d'Angelo. Ces deux verriers présentèrent en 1507, au conseil des Dix, une

supplique exposant que, au prix des plus grands sacrifices, ils avaient trouvé le secret de faire de bons et parfaits miroirs de verre cristallin, chose précieuse et singulière, et inconnue dans le monde entier, si l'on excepte une maison d'Allemagne, qui, associée avec une maison flamande, exerçait le monopole de cette fabrication, et écoulait ses produits au levant et au couchant à des prix excessifs. Ils ajoutaient que voulant qu'un tel *zogielo* (italien, *giojello;* français, *bijou*) ne manquât pas à Murano, et prévoyant qu'ouvrir un four spécial pour les miroirs demanderait des sacrifices encore plus grands de la part des contractants, et que d'ailleurs ils éprouveraient un grand dommage en enseignant cet art à d'autres, ils suppliaient qu'on voulût bien leur donner un privilége de vingt-cinq ans sur tout le territoire de la République et la permission de tenir en activité leurs fours pendant les deux mois et demi que ceux de Murano étaient éteints[1]. Le conseil des Dix accéda à la demande des

1. Andrea d'Angelo, dit *dal Gallo*, parce que sa fabrique avait pour enseigne un coq (*gallo*, qui est aussi les armes de Murano), fut, en 1502, député de cette communauté, et l'un des vingt-deux qui se réunirent pour fixer les statuts muranésiens; il fut juge dans l'île pendant les années 1514, 1519 et 1522, et vivait encore en 1539, aussi bien que son frère Dominique qui, deux années auparavant, avait exercé aussi la charge de juge. Ces renseignements se trouvent dans le tome VI, page 375, *Inscrizioni Veneziane* du chevalier Emmanuel Cicogna. Voici le texte original de la supplique présentée au conseil des Dix par les deux fils d'Angiolo dal Gallo :

« Excellentissimis Dominis Capitibus Consilii X.

« Illustrissimi signori. Havendo nuy Andrea et Domenego d'Anzolo dal Gallo, vos-
« tri fidelissimi citadini de Murano, cum lo inzegno fatica et spesa nostra tandem trovà
« el secreto de far specchij de vero cristalin, cosa preciosa et singular per non esser in
« tuto el mondo, se puol dir, alcuno habia questo secreto che sia bon et perfecto, salvo
« che una sola casa in Alemagna, quale ha correspondentia cum un altra in Fiandra
« de dove se fornisse el Levante e 'l Ponente et tuto el mondo, vendendo a precij ex-
« cessivi a suo modo, cum tenir la merchantia in gran riputation : Et volendo nuy
« quello metter in opera, et far che questo zogielo sia in questa città, hoc est a Muran,
« appresso le altre bellissime cose se fano de lì : oltra le altre spese grande che ne sarà
« forza fare, conveniremo tuor famigli et altre persone che ne adjuta : Et dubitando
« nuy che quelli, imparato che havesseno, e le insegneriano ad altri over se metteriano
« etiam epsi a far tal arte, et saria la nostra total ruina : Et pertanto supplichamo le
« Excellentissime Signorie Vostre che avanti intriamo in tanta spesa, et cossì proficuo
« utile et bella cosa a questa inclyta città, se degnano cum lo suo Exmo Conseglio di X
« concederne de gratia : che per anni xxv proximi non sia alcuno possi, nè in questa
« terra nè a Muran nè in alcuna terra over loco del dominio de le Signorie Vostre far
« nè far far simel specchij de vero over cristallinj, salvo che nuy fradelli et fioli nostri :
« sotto pena de ducati 500 d'oro a chi contrafaresse a questo ordine over concessione,
« da esser applicada alla camera del prefato Exc. Conseglio di X. Et perchè fra mesi

deux frères par un décret du 19 mai 1507, mais en restreignant le privilége à vingt années[1] dans le double but, d'un côté, d'être utile aux réinventeurs du nouvel art, et, d'un autre côté, de ne pas se montrer partial en accordant une trop longue durée au privilége. En 1564, les miroitiers, alors très-nombreux, se réunirent en une confrérie séparée des

autres, qui eut ses statuts et ses registres. Aussi, bien que les innovations introduites de nos jours dans cette fabrication au delà des Alpes aient

« tre proximi circa se lieva el fuogo de la fornaxe a Muran per mesi due et mezo, che « a nuy sia concesso in questo tempo vacante per dicti anni xxv poter de continuo « tenir fuogo in le nostre fornaxe et lavorar, et far tal opera de specchij solamente et « non altro, per mazor comodo et ubertà de tanta mirabel vertù da tuti molto deside- « rata in questa inclyta cità. Et alle Signorie Vostre Excellentissime humilmente se rac- « commandamo. »

1. « MDVII, die XVIIII maij. In Consilio X.

« Quod auctoritate hujus Consilii concedatur suprascriptis Andreæ et Dominico de « Angelo a Gallo fratribus, fidelissimis civibus nostris Murani, quantum petunt, et in « suprascripta eorum supplicatione modo lecta continetur, per annos xx proximos ta- « men. Præcipiendo tam quibuscumque magistratibus et officialibus hujus urbis Vene- « tiarum, quam potestati Murani et reliquis rectoribus et officialibus quarumcumque « terrarum et locorum nostrorum ut observare et observari facere debeant inviolabili- « ter concessionem suprascriptam prout jacet, sub pœna specificata in supplicatione « ipsa.

« De parte, 14 — de non, 1 — non sinceri, 0.

rendu possibles des miroirs qui, tout en dépassant de beaucoup les dimensions des miroirs vénitiens, sont cependant bien loin de pouvoir leur être comparés pour la netteté de la réflexion, les premiers produits de nos fabriques sont toujours avidement recherchés.

C'est en vain que d'autres, et moi-même avec eux, avons cherché l'origine du singulier privilége concédé par la République aux habitants de

Murano de frapper annuellement à la Monnaie de Venise des méreaux ou pièces de *congiario* (le *congiarius* est, en latin, l'officier chargé des distributions de blé faites au peuple); et, comme les premières frappées avaient le poids et la valeur des *oscle*[1] introduites en 1521, elles en portèrent aussi le nom. La première *osella* de Murano est de 1581 et fut exécutée sous le podestat de Zaccaria Ghisi; mais, après cette année-là, il y a une lacune de presque un siècle, car la série ne reprend qu'en 1673, pour continuer sans interruption jusqu'en 1796. Un petit nombre de

1. Les *oselle* sont des médailles frappées par les doges à leur avénement, et distribuées gratuitement.

ces *oselle* étaient frappées aux frais de la commune de Murano pour être distribuées le jour de Saint-Étienne aux magistrats locaux dans l'île, et aux grands dignitaires de Venise; elles portaient d'ordinaire les armes de la commune même, celles du doge régnant, du podestat, du camerlingue et des quatre députés de l'île. Il n'était pas rare que des *oselle* fussent offertes à des personnages distingués, enfermées dans le double fond d'un verre à boire ou d'une coupe : gracieux présent qui faisait conserver au donataire, dans un produit de l'industrie de Murano, une preuve des priviléges par lesquels l'État l'avait récompensée.

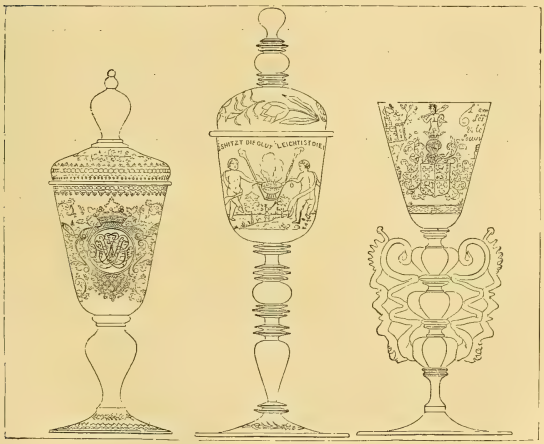
Aux environs de 1605, après des recherches assidues, Girolamo Magagnati découvrit le moyen de colorer les cristaux sans altérer leur transparence, et ainsi, en les taillant à facettes, on put imiter toute espèce de pierres précieuses. C'est à lui aussi qu'est due la substitution des vitres de glace aux antiques vitres des fenêtres, ce qui donna à l'intérieur des maisons et des palais une plus grande quantité de lumière; auparavant, les accidents de réfraction des vitraux, la grande quantité des lamettes de plomb qui servaient à les joindre empêchaient la lumière de pénétrer. Dans l'industrie des glaces, on doit les plus grands éloges à Liberale Motta, qui, vers 1680, la perfectionna, et en fit d'une grandeur jusque-là impossible à atteindre. Les autres branches de l'art ne restèrent pas inactives, quoique les guerres incessantes, soutenues par la République pendant ce siècle, aient beaucoup nui aux relations commerciales.

Cependant Colbert, qui voulait faire fleurir toutes les industries en France, parvint, vers 1670, à introduire dans les verreries du royaume des secrets jusque-là seulement connus à Murano. Quelques-uns de ces secrets passèrent à la même époque en Angleterre, où le duc de Buckingham faisait élever une fabrique de cristaux. Vers le premier tiers du XVII^e^ siècle, pour la même cause, deux Muranésiens, Giacomo et Alvise Luna, étaient passés en Toscane au service du grand-duc Cosme II, qui les combla d'honneurs. Les procédés secrets des autres branches de l'art du verrier se sont conservés chez nous, et il est bon de rappeler que la maison des Morelli s'était assez enrichie dans le commerce du jais pour pouvoir, en 1686, acheter la noblesse patricienne.

Au XVIII^e^ siècle, les arts cultivés à Murano acquirent un développement inattendu, grâce aux travaux et à la persévérance d'un homme qui fit l'étonnement de ses contemporains. L'industrie des cristaux n'était plus particulière aux fours de Murano, la France et l'Angleterre en produisaient depuis longtemps avec succès, ainsi que le prouve le verre ci-contre, du règne de Louis XVI; mais en Bohême elle avait fait en peu de temps de tels progrès qu'elle avait laissé loin derrière elle les in-

venteurs et les premiers maîtres. Giuseppe Briati se mit pour trois ans en service dans une fabrique de cristaux, en Bohême, et remplit les humbles

fonctions de portefaix, jusqu'à ce qu'il eût connaissance de tous les procédés qui avaient élevé l'industrie de la Bohême à une si grande hauteur,



dans l'intention de les introduire à Murano pour en relever les fabriques. Rentré dans sa patrie, il obtint du conseil des Dix, le 23 janvier 1736, le

privilége de fabriquer et de vendre pendant dix années des cristaux à la façon des pays étrangers, et spécialement de la Bohême, dont les produits étaient sévèrement interdits dans toute l'étendue de la République [1]. La concurrence et l'envie n'épargnèrent rien pour nuire au courageux Briati; mais elles firent plus de mal à Murano qu'à lui, car les Dix lui accordèrent, le 4 mars 1739, de démolir ses propres fours et de les relever à Venise dans la rue de l'Ange Raphaël. Goûtant dans son âge mûr le repos qui

avait fui sa jeunesse agitée, Briati put donner une grande impulsion à son art, et c'est à lui qu'on doit tous les progrès que firent la verrerie et la cristallerie au siècle dernier. Les miroirs, portés déjà par Motta à une grandeur extraordinaire, furent entourés de cadres d'un aspect simple,

1. « Aloysius Pisani, Dei gratia dux Venetiarum, etc. Nobili et sapienti viro Jacobo « Baduario de suo mandato potestati et capitanco Iarvisii fil. d. sal. et dil. aff.

« Col decreto del Consiglio di Dieci 23 gennaro 1736 è stato concesso ad Iseppo « Briati il particolar privilegio di poter lui solo per anni dieci fabbricar e vender i « lavori che di finissimo cristallo egli travaglia sul metodo de' paesi più lontani, onde « animare chi si affeziona a migliorare le arti, premiar lui Briati ch'è tanto riuscito a « perfezionare quella importantissima de' vetri, e render sopra tutto banditi da sè me- « desimi li vetri di Boemia proibiti severamente dalle pubbliche leggi e non tollerabili « nello stato. Venendo però esposto al tribunale de' Capi che il Briati medesimo incon- « tri difficoltà nello spaccio de' suoi cristalli che spedisce per conto e nome suo dal « Veneto, e massime in cotesta parte, siamo sicuri che il zelo vostro darà gli ordini « più precisi perchè non li sia frapposto impedimento verum, anzi prestata ogni pos- « sibile assistenza e facilità, e ciò non solo perchè possa goder lui gli effetti dell'accor- « datogli privilegio, ma per rimuovere le furtive dannate introdusioni di cristalli fores- « tieri e massime delli suddetti di Boemia, che per l'addietro hanno asportato dallo « stato nostro summe riguardevoli di danaro. Tal è la pubblica intenzione che la pun- « tualità vostra farà che resti in codesta città e territorio esattamente obbedita.

« Dat. in nostro Ducali Palatio die XIII augusti ind. III, ann. MDCCXXXX.

« E Cons. X secret.

« Jacobus Busenello. »

ou bien noirs, ornés de travaux d'intaille avec des feuillages et des fleurs en relief. Les lustres furent décorés de feuilles, de grappes de raisin et de fleurs des couleurs les plus vives, copiées sur nature. Les travaux de filigrane, qui sont la gloire de Murano, atteignirent un degré de bon goût et de légèreté encore aujourd'hui inimitable. La beauté des formes des vases de filigrane fabriqués par Briati est telle qu'elle égale les vases les plus beaux et les plus corrects du XVI^e^ siècle, époque à laquelle beaucoup d'entre eux ont été à tort attribués. Leur nombre est en vérité fabuleux; il n'est pas de pays civilisé où ils ne soient recherchés et mêlés à la vaisselle d'or et d'argent; ils ornaient les crédences et les tables des banquets d'apparat des doges. Cet homme, d'un rare mérite, mourut le 17 janvier 1772.

Cependant, les autres fabriques de Murano prospéraient toujours, et celle des Miotti acquit une grande renommée par l'invention de l'aventurine, une des plus agréables productions de l'art du verrier, approuvée à la fois par la mode et le bon goût, si rarement d'accord avec la mode, et qui doit peut-être son nom au hasard de la réussite des recherches entreprises pour la découvrir. En 1790, Giorgio Barbaria obtenait par un nouveau privilége la permission d'élever à Venise une fabrique de bouteilles noires pour l'Angleterre, fabrique où l'on fit bientôt des émaux et du jais. Barbaria était né à Venise, mais, par une concession des inquisiteurs, il obtint le droit de cité à Murano, et dans les trois dernières *oselle*, de 1794 à 1796, son nom figure comme député. C'est la dernière fabrique de quelque importance qui ait été élevée avant la chute de la République.

VINCENZO LAZARI.

LE MUSÉE D'ANVERS

III

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE. RUBENS ET SES CONTEMPORAINS

(*Suite*[1].)

Parallèlement à la pléiade rubenesque et s'y rattachant plus ou moins, l'école flamande comptait encore alors une foule de maîtres célèbres : Henri van Balen le vieux, qui avait donné les premières leçons à van Dyck, les deux Brvegel, fils de Peter le vieux, les Francken, Jérôme le jeune et Frans le jeune, Gaspar de Crayer, l'ami de Rubens et de van Dyck, Cornelis de Vos le vieux, Martin Pepyn, Luc Franchoys de Malines, — Abraham Janssens le vieux et Théodore Rombouts, auxquels certains biographes ont prêté la prétention d'avoir voulu rivaliser avec Rubens.

De tous ces peintres justement renommés, même à côté des principaux chefs de l'école, le musée d'Anvers possède des exemplaires intéressants. De Henri van Balen le vieux, une grande Prédication de saint Jean-Baptiste, et les deux volets d'un tableau conservé à la cathédrale : Madone. avec l'enfant Jésus et saint Jean ; sur ces volets sont des Concerts d'anges, et aux revers, en grisailles, Sainte Anne et Saint Philippe. — De Brvegel de Velours, — chose singulière ! — le musée d'Anvers n'a rien; mais de Peter Brvegel le jeune, qu'on appelle souvent Brvegel d'Enfer, il possède un Portement de croix, grande et curieuse composition, signée : P. Brvegel, 1607. — De Jérôme Francken le jeune, élève de son oncle Ambroise Francken le vieux, nous avons un grand tableau historique, Horatius Coclès au pont Sublicius, signé : *Jeronimvs Francken inv. et fecit, anno* 1620, *den* 14 *Augusti*. — De Frans Francken le jeune, élève de son père Frans le vieux, un grand triptyque peint en 1624 pour la cathédrale, les Quatre Couronnés, condamnés au martyre, avec les initiales D. J. F. F. (*Den jongen Frans Francken*), et, sur les volets, des épisodes de ce martyre, en grisailles aux revers; un autre grand tableau, les Œuvres de miséri-

1. Voir les livraisons du 1er juillet et du 1er septembre 1861.

corde, signé du monogramme et daté de 1608; et une esquisse des Miracles au tombeau de saint Bruno. C'est ce Frans le jeune qui signe souvent *D° FFranck*, par exemple sur les tableaux du Louvre (n°s 173[1], 174 et 176), parce qu'on l'appelait, en souvenir de son voyage d'Italie, *Don Francesco*.

Gaspar de Crayer[2] est, après Rubens, le peintre le plus répandu en Belgique, dans les églises des villes et même des villages, surtout à Bruxelles et à Gand, où il a demeuré. Le musée de Bruxelles possède onze tableaux de lui; le musée de Gand, dix; le musée d'Anvers n'en a qu'un seul : Élie au désert, tendant la main vers le corbeau qui lui apporte à manger.

Cornelis de Vos le vieux se rapproche beaucoup de Rubens, sans toutefois qu'il cherche à l'imiter, et ses beaux portraits pourraient être attri-

1. Dans le catalogue, si imparfait, du musée de Paris, le n° 173, *Histoire d'Esther*, est attribué à Franz (il faudrait Frans en flamand) Francken *le vieux*, bien qu'il soit de Frans le jeune, dont il porte la signature authentique : D° FF. Mais le rédacteur du catalogue, M. Villot, n'a jamais su ce que signifiait ce D°, comme le prouve la note au n° 174, *Parabole de l'enfant prodigue* : « Ce tableau, ainsi que les deux suivants, sont de la même main, quoiqu'ils portent des signatures différentes : *D° FFranck — FFranck — D° Franck*. Les lettres D° que l'on remarque dans la signature des n°s 174 et 176 sembleraient indiquer le prénom de Domenico, mais on ne connaît aucun Franck qui l'ait porté uniquement; peut-être Franz le jeune s'appelait-il aussi Dominique? Ce qui est positif, c'est que le même artiste a peint les trois tableaux, c'est qu'il s'appelait Franz (lisez Frans), puisque dans deux signatures le nom de Franck est précédé d'un F, et que l'écriture des deux signatures *D° FFranck* et *D° Franck* est identique. Ces deux tableaux, en outre, sont datés de la même année. »

Notre excellent ami, M. Louis Viardot, s'est aussi égaré sur ce D mystérieux. Dans ses *Musées d'Espagne*, dernière édition, 1860, p. 100, il cite « un petit *Ecce Homo*, très-fort, très-énergique, signé *D. Francx* (cet *x* doit être un *k*). N'y a-t-il pas, dans cette nombreuse famille des Franck,— outre le père, appelé Franck le vieux, et ses trois fils, François, Jérôme, Ambroise,— un *Dominique* Franck, moins connu que les autres? Ce serait probablement un de ses rares ouvrages. »

Le catalogue du musée de Madrid ne se gêne pas pour créer ce « *Domingo* » Franck, ajoutant : « Les auteurs citent beaucoup d'artistes de ce nom, mais aucune biographie ne mentionne celui qui a signé notre tableau : *la Sentence de mort de Jésus* (n° 1327). »

Au musée de Munich, le catalogue attribue aussi à « Dom. Franz Franck *le vieux*, né en 1540, mort en 1606, élève de Franz Floris, » un Intérieur où l'on fait de la musique, signé : *D° FFranck inv. et f.*, et qui est, par conséquent, de Frans le jeune, dit *Don Francisco*, ou mieux Francesco.

2. Le catalogue du musée d'Anvers se trompe sur la date de naissance de Gaspar de Crayer, qui n'est pas né en 1585, car un de ses grands tableaux du musée de Gand, le Martyre de saint Blaize, est signé *G D Crayer*, A° 1668, Æ. 86. Puisque Gaspar de Crayer avait 86 ans en 1668, la date de sa naissance doit donc être reportée à 1582.

bués à Rubens[1]. Sa sœur Marguerite avait épousé Frans Snyders; son frère Paul de Vos est bien connu comme peintre de chasses et d'animaux. Le musée d'Anvers n'a rien de Paul, ni de Simon de Vos, qui ne tenait pas à la même famille et qui fut élève de Cornelis. Mais de Cornelis lui-même, nous avons huit tableaux remarquables : Saint Norbert recueillant les saintes hosties et les vases sacrés, cachés durant le règne de l'hérésie de Tankelm; signé : C. De Vos Fecit. A° 1630; — une Adoration des mages, avec volets; — le Vœu à la Vierge; — deux *Ex-voto*, avec portraits d'hommes et de femmes agenouillés; — et l'excellent portrait d'Abraham Grapheus le vieux, messager de la corporation de Saint-Luc, à laquelle il rendit pendant près de quarante ans d'immenses services. Les coupes de métal qu'il tient dans ses mains, et celles qui sont posées sur une table près de lui, étaient des présents faits à la guilde ou les prix qu'elle avait remportés dans les concours avec les autres corporations artistiques, littéraires, dramatiques[2]. Ce portrait, signé en toutes lettres, est daté de 1620.

Tous ces peintres de la grande époque étaient liés ensemble par toute sorte de relations familières. Martin Pepyn encore, comme Gaspar de Crayer et Cornelis de Vos, comme van Balen et Jan Brvegel, et tant d'autres, était ami de Rubens et de van Dyck. Son portrait a été peint par van Dyck[3], et l'aînée de ses filles eut pour marraine Isabelle Brant,

1. Il y avait de lui, à la vente Leroy d'Étiolles, Paris, 21 février 1861, un superbe portrait d'homme, avec son jeune garçon, signé et daté *anno* 1626, provenant de la vente de lord Northwick, Londres 1859, et vendu à la vente Leroy 4,000 francs. Ce portrait avait été souvent attribué à Rubens. A la même vente figurait une esquisse, ou copie réduite, du portrait d'Abraham Grapheus, mentionné ci-dessous.

2. Ces chefs-d'œuvre en or et en argent ciselés, et bien d'autres, livrés en payement d'une contribution de dix millions tournois frappée sur la ville d'Anvers, en 1794, par les *conquérants* français, furent jetés au creuset et fondus. Le portrait de Grapheus fut enlevé, en même temps que la Vierge au perroquet de Rubens, comme c'était l'habitude des armées victorieuses, non-seulement en Belgique, mais dans tous les autres pays de l'Europe. Le catalogue d'Anvers publie la curieuse pièce constatant cette soustraction : « Anvers, 22 thermidor, l'an II[e] de la République une et indivisible. — Nous, Barbier, lieutenant d'hussard, et Leger, adjoint aux adjns (adjudants) généraux nommés par les représentans du peuple pour la recherche des peintures et sculptures dans les pays *conquis*, reconnoissons avoir enlevé deux tableaux des salles de l'Académie, un portrait de Devos et l'autre une Sainte Famille par Rubens. — (Signé :) Barbier, Leger. » Presque tous les tableaux composant aujourd'hui le musée d'Anvers passèrent ainsi dans les mains des envahisseurs, et ne furent restitués qu'en 1815.

3. Ce portrait, autrefois dans la galerie du roi Guillaume II de Hollande, puis dans la collection Patureau, est signé et daté *A° 1632, etatis* 58, ce qui semblerait reculer d'un an la date de naissance de Martin Pepyn, 1575, donnée par le catalogue du musée d'Anvers.

première femme de Rubens. Martin Pepyn est un peintre très-ferme et caractérisé, particulièrement dans ses portraits, comme le prouve son portrait de femme de la galerie d'Arenberg à Bruxelles. Son Passage de la mer Rouge, au musée d'Anvers, est assez commun de style; il porte le monogramme MP accolés et la date de 1626.

Abraham Janssens le vieux, dont la fille épousa Jan Brvegel le jeune, fils de Brvegel de Velours, eut grande réputation en son temps. Il ne manque pas de science, mais de chaleur et d'inspiration. C'est l'académiste de l'école, une espèce de Bolonais du Nord. Un de ses tableaux du musée représente le Fleuve l'Escaut sous la figure d'un vieillard nu, couché parmi des roseaux, et offrant une couronne de céréales à la Ville d'Anvers sous forme d'une femme coiffée d'une tour crénelée. Ne dirait-on pas une composition de l'école classique qui régnait au commencement de notre siècle?

Théodore Rombouts, qui s'était formé à Rome et à Florence, après avoir commencé ses études chez Abraham Janssens, pastiche aussi trop souvent les Italiens. Si le maître et l'élève essayèrent, comme on l'a prétendu, de lutter contre Rubens, ils s'y prenaient mal, avec ces importations étrangères. Rubens, il est vrai, s'était développé en Italie, et les Vénitiens, les Mantouans, les Florentins, sont pour quelque chose dans son talent, comme les Génois et les Vénitiens dans le talent de van Dyck; mais l'un et l'autre s'étaient assimilé leurs modèles passagers, et leur autonomie demeure intacte, tandis que le talent de Rombouts est un mélange sans originalité. Il n'a qu'un tableau au musée d'Anvers : le Christ pèlerin, reçu par saint Augustin; signé et daté de 1636, un an avant la mort de l'artiste. On rencontre des œuvres de Théodore Rombouts dans les églises d'Anvers et de Gand.

Ajoutons à ces peintres de grandes figures : Hans Jordaens le second, auteur d'une Mort de Pharaon; ce Hans Jordaens II, ainsi que Hans I et Hans III, n'ont rien de commun avec Jacob Jordaens; — Peter van Lint le vieux, qui travailla longtemps à Rome, auteur de quelques grands tableaux religieux et d'un portrait du cardinal Ginnasio, daté de Rome 1639; — Jan van Bockhorst, dit Langen Jan, né en Westphalie, mais élève de Jacob Jordaens et membre de la guilde de Saint-Luc d'Anvers, auteur d'un grand Couronnement de la Vierge; — Balthazar van Cortbemde, beau-frère de Jan van den Hoecke, et auteur d'un Bon Samaritain, signé en toutes lettres et daté 1647; — Peter Thys le vieux, imitateur de van Dyck, et auteur d'un Saint François recevant l'indulgence de la portioncule, d'une Apparition de la Vierge à saint Guillaume, d'un Icare à qui son père ajuste des ailes, et de deux portraits; — Théodore

Boeyermans, autre imitateur de van Dyck, et auteur d'énormes compositions bibliques ou allégoriques; — enfin, Jean Erasme Quellyn, fils d'Erasme, le sectateur de Rubens; ce Jean Erasme, neveu du célèbre sculpteur Peter Verbruggen et gendre de David Teniers le jeune, s'était éduqué en Italie, et il ambitionnait d'égaler Paul Véronèse. Le musée d'Anvers possède quantité de ses pastiches, qui malheureusement ont poussé au noir, quand Véronèse lui-même demeure encore tout argentin. La Piscine de Bethsaïde, signée *Joan Erasmus Quellinus Junior inv. et F. A°* 1672, n'a pas moins de 7 mètres 69 centimètres de large sur 10 mètres de haut; les Noces de Cana, de Paul Véronèse, n'ont que 6 mètres 66 centimètres de haut sur 9 mètres 90 centimètres de large.

Les peintres d'animaux et d'oiseaux, de gibier, de fruits et de fleurs, d'objets accessoires et immobiles, sont très-nombreux pareillement, au XVII^e^ siècle, et la plupart très-habiles, quelques-uns même à la hauteur de Snyders à peu près, par exemple Adriaan van Utrecht et Jan Fyt.

Van Utrecht était beau-frère de Simon de Vos et gendre de Guillaume van Nievlant, le paysagiste. Il a au musée d'Anvers un bon tableau avec un cygne mort, du gibier, des fruits étalés sur le devant d'un paysage.

Jan Fyt[1] a travaillé avec Jordaens et peut-être avec Rubens. Ses Lévriers dormant au pied d'un arbre, près d'un lièvre mort et de quelques perdrix, sont un vrai chef-d'œuvre de naturel et de finesse. Un autre tableau de lui représente un aigle dévorant un canard sauvage sur la pointe d'un rocher. Le troisième, un Lièvre et des perdrix, a été acheté 370 francs seulement à la vente van den Schrieck.

Plus jeune que van Utrecht et que Jan Fyt, Jan Baptiste Boel, fils de Jan Boel le graveur et frère de Peter Boel, suit leurs traces avec habileté. Son grand tableau intitulé *Vanitas*, avec un cygne, un paon, des objets d'art, des attributs, est riche de composition et de couleur.

Jacob van Es, ou van Essen, encore un bon peintre d'objets immobiles (de *nature morte*, comme on dit mal à propos), et dont la vie et le talent sont peu connus. On suppose qu'il a travaillé longtemps hors d'Anvers, où il était né, et, en effet, les qualités de son coloris vigoureux semblent indiquer qu'il a vécu en Hollande. Ses tableaux sont très-rares. Le musée d'Anvers n'en a qu'un seul : une coupe d'or, une cruche de métal, un couteau, un citron et autres accessoires, sur une table couverte d'un

1. Le catalogue d'Anvers restitue les dates de la naissance et de la mort de Jan Fyt, né en 1609 (et non en 1625, date consignée dans le catalogue du Louvre), mort en 1661 (date inconnue au dit catalogue de Paris). Nous avons cité nous-même ailleurs des tableaux de Fyt avec des dates de 1630 à 1640.

tapis verdâtre, dans les tons de Heda. Au musée de Lille, un excellent tableau (classé parmi les *Anonymes*), avec un plat d'huîtres, un panier de raisins, des noix, des verres, etc., porte sa signature : J. V. ES; c'est la seule signature de lui que nous connaissions [1].

Et les fleuristes! Le plus harmonieux peintre de fleurs dans l'école flamande n'est-il pas ce fameux Jésuite d'Anvers, Daniel Zegers, qui eut l'honneur d'enguirlander des Madones de Rubens et de gracieuses compositions des plus grands artistes de son époque, même d'Adriaan Brouwer le Hollandais, établi un moment à Anvers? Nous tenons un de ses chefs-d'œuvre, toile haute de 3 mètres, avec un buste de saint Ignace au milieu et des anges en l'air; ces accessoires — on peut appliquer ce mot aux figures égarées parmi les fleurs de Daniel Zegers — sont de Cornelis Schut, qui a peint également une Madone avec le petit Jésus, au milieu d'une autre guirlande entrelacée dans les ornements d'un cadre sculpté.

Jan van Kessel a là aussi un de ses chefs-d'œuvre : un grand Concert de petits oiseaux. Les archives de la confrérie de Saint-Luc constatent que Jan van Kessel fut élève de Simon de Vos, mais il est surtout le disciple de son oncle Brvegel de Velours, avec qui il a travaillé si souvent. Il fut lié aussi avec David Teniers le jeune, et, lorsqu'il épousa la fille du peintre Ferdinand Abtshoven, ce fut Teniers qui lui servit de témoin.

Le beau-frère de Théodore Rombouts, Jan Philippe van Thielen, compte encore comme peintre de fleurs. L'une de ses deux guirlandes, au musée d'Anvers, est signée et datée de 1667.

Il y a maintenant une tout autre branche de l'école flamande, la spécialité des paysagistes, que nous avons négligée depuis la fin du XVI^e^ siècle, pour ne pas interrompre l'étude du grand arbre généalogique dont Rubens est le tronc.

Le paysage, comme spécialité distincte dans l'art moderne, aussi bien dans l'école italienne que dans l'école française et l'école hollandaise, commence par un Anversois, Paul Bril. Quelques Vénitiens, le Titien entre autres, et à Rome le Muziano qui sortait de l'école de Venise, avaient déjà essayé de peindre le paysage pour lui-même, mais ce fut Paul Bril qui institua décidément la peinture du paysage en un genre séparé, indépendamment des figures ou des sujets qu'on y pouvait introduire. Ses grandes *perspectives* exécutées au Vatican et à Sainte-Marie-Majeure firent révolution. Les Bolonais s'en mêlèrent, les Carrache, le Domini-

1. Nous possédons aussi un tableau de Jacob van Es, où se trouve ce même plat d'huîtres, du tableau de Lille, deux mêmes verres à pied, le couteau du tableau d'Anvers, un panier de marrons, etc.; mais cette peinture n'est pas signée.

quin, l'Albane. L'Allemand Elsheimer, le Hollandais Poelenburg, le Flamand Brvegel de Velours, continuèrent cette innovation à Rome, et bientôt le paysage atteignit sa plus haute expression dans les œuvres de Poussin et de Claude Lorrain, son charme naturel et pittoresque dans les œuvres des Hollandais.

Le musée d'Anvers possède un petit Paul Bril, très-fin, avec des figurines de l'Enfant prodigue; — un grand paysage de Josse de Momper le jeune, avec des figures de Frans Francken le jeune; — un spirituel et précieux tableau d'Adam Willaerts, Fête donnée par les archiducs Albert et Isabelle autour de l'étang de Tervueren; — une Kermesse dans un village près d'Anvers, par David Vinckebooms; — une Vue de Rome, par Guillaume van Nievlant, signée en toutes lettres et datée de 1611. Ce sont là les paysagistes qui marquèrent les premiers, au même temps que Brvegel de Velours, un peu avant le groupe qui se forma autour de Rubens : van Uden, Wildens, etc., sans parler de David Teniers le jeune, que nous avons réservé comme le représentant de la peinture familière et sans façon.

De la génération qui peignit au milieu et dans la dernière moitié du XVII^e^ siècle, il faut citer Antoine Goubau, le maître de Nicolas de Largillière : son grand tableau intitulé l'Étude des arts à Rome, avec des monuments, des ruines et de nombreux personnages, est signé et daté de 1662; il y a un autre Goubau (François), aussi d'Anvers, auteur d'une Adoration du Saint Sacrement, signée et datée de 1650; — puis Jan Peeters : l'Escaut pris de glace devant Anvers; Jan est le jeune frère de Bonaventure Peeters, l'habile mariniste; — puis H.V. Anthonissen, comme il a signé sur une marine, avec rade et navires; on ne sait rien de lui, et il pourrait bien appartenir à l'école hollandaise, car sa peinture trahit une certaine influence de van Goien et de Salomon van Ruisdael; — puis un autre mariniste, né à Rotterdam, mais établi d'abord à Bruges, ensuite à Anvers, Henri van Minderhôut, auteur d'un Port du Levant, signé et daté de 1675; — puis un architecturiste, Guillaume van Ehrenberg, qu'on appelle à tort van Hardenberg, et qui se servit quelquefois de Henri van Minderhout pour peindre les figures de ses tableaux, par exemple dans celui du musée d'Anvers, Caricine devant le roi d'Éthiopie; — puis Jean-Baptiste Martine Wans, paysagiste peu connu, mais cité par Cornelis de Bie dans ses additions manuscrites à son *Gulden Cabinet*, et qui eut l'honneur d'être capitaine de la garde bourgeoise à Anvers, comme Sebastiaan Vranck, Peter van Bredael et plusieurs autres artistes plus ou moins notables; — puis Abraham Genoels le jeune, reçu en 1665 membre de l'Académie de peinture et de sculpture à Paris, où il donna des leçons à Francisque

Millé, et où il aida Charles Lebrun pour les fonds de ses grands tableaux[1]; Genoels eut même en Italie un collaborateur bien plus illustre que Lebrun : il paraît qu'il a travaillé en compagnie de Poussin! Son grand tableau du musée d'Anvers représente Minerve et les Muses dans un paysage *historique;* c'est très-froid et très-ennuyeux; — enfin, Peter Rysbrack, qui alla tout jeune, bien que déjà franc-maître de la guilde de Saint-Luc d'Anvers, se perfectionner à Paris sous Francisque Millé et par l'étude des paysages du Poussin; il resta longtemps en France et ne revint en Belgique que vers les dernières années du siècle. Tout est fini dès lors pour l'école flamande, puisque, renonçant à sa propre originalité, elle s'est remise à la suite des étrangers.

Restent, pour terminer la nomenclature des peintres du XVII^e^ siècle, David Teniers le jeune et les *petits maîtres,* comme on les appelle, qui forment un groupe aussi particulier en son genre que le groupe des peintres de grands tableaux historiques, allégoriques ou religieux.

Le roi Guillaume I^er^ donna en 1823 au musée d'Anvers un grand Teniers très-curieux : le Panorama de Valenciennes, alors que cette ville, faisant encore partie des Pays-Bas espagnols, était assiégée par l'armée française en 1656; le maréchal de Turenne et le maréchal de La Ferté commandaient l'attaque; les Espagnols, conduits par don Juan d'Autriche et le grand Condé, — Turenne et Condé dans des rangs ennemis! — vinrent secourir la ville, et battirent les Français. Le tableau de Teniers n'est qu'une sorte de plan stratégique, avec la ville étalée au centre et l'indication des positions prises par les troupes. Ce panorama est encadré de trophées militaires; au sommet de cette guirlande d'armures, la figure allégorique de la Ville de Valenciennes, protégée par la sainte Vierge et le Saint-Sacrement qui brille au milieu d'une gloire entourée d'anges portant les drapeaux conquis sur l'ennemi; en bas, le buste en bronze de Philippe IV d'Espagne, flanqué de Minerve et d'Hercule, la Sagesse et la Force; le Lion belge terrassant le Coq gaulois; et de chaque côté, dans des médaillons ovales, plusieurs portraits de chefs militaires, don Juan et Condé, entre autres.

Un autre Teniers, de première qualité, provient de la célèbre vente Schamp d'Aveschoot, à Gand. C'est la Sixième vue de Flandre, gravée par Jacques-Philippe Lebas. Elle représente à merveille le talent du

1. Il est étonnant que le musée du Louvre n'ait point de tableau de ce Genoels qui résida très-longtemps à Paris, et que le catalogue de ce musée ne mentionne point la collaboration de Genoels aux fonds de paysage dans les Batailles d'Alexandre, par Lebrun, non plus que la collaboration de van der Meulen, qui a fait les chevaux de ces batailles.

peintre, dont le musée possède encore deux petits pendants, très-fins et très-lumineux, de ces peintures lestes et spirituelles, qu'on appelle des *Déjeuners de Teniers*.

Où sont les autres maîtres de la naïve pléiade dont Teniers fut le centre? Rien de David Ryckaert, ni de Ferdinand Abtshoven, ni de Craesbeck, ni de son maître Adriaan Brouwer le Hollandais, qui pourtant fut reçu franc-maître de la guilde de Saint-Luc d'Anvers en 1631-1632[1], un an avant Teniers, dont il fut un des initiateurs. Nous ne trouvons qu'un grand et singulier tableau de Jan Siberechts le jeune, où des animaux de toute espèce se sont réunis pour entendre prêcher saint François d'Assise; les poissons eux-mêmes sautillent dans un petit lac et mettent la tête hors de l'eau, pour profiter du sermon de ce prédicateur mystique. Signé et daté de 1666. Jan Siberechts est un très-bon peintre, qui choisit d'ordinaire des sujets agrestes, un peu dans la manière de Berchem, mais avec plus de naturel et de conviction. Le musée de Bruxelles possède un de ses chefs-d'œuvre, signé et daté de 1663 : Cour de ferme, avec des paysans occupés à divers travaux.

La récente donation de mademoiselle van den Hecke Baut a fait entrer cependant au musée d'Anvers un petit tableau, assez vulgaire, de Baut et Boudewyns, et un fin petit portrait de jeune femme, à mi-corps, par Gonzales Coques. Ce charmant Gonzales, élégant diminutif de van Dyck, devrait tenir une belle place au musée de sa ville natale. Mais il est bien rare et bien cher!

Nous tenons à ce que cette notice, malgré sa brièveté, renseigne complétement sur l'ensemble du musée d'Anvers; c'est pourquoi, à la suite de la grande école du XVII^e^ siècle, laquelle seule compte dans l'histoire de l'art, avec l'école primitive des van Eyck, de Rogier van der Weyden, de Memling, de Quentin Massys, nous ajouterons une nomenclature des Flamands de la décadence, et nous conduirons jusqu'à nos jours cette triste procession d'ouvriers dégénérés, puisque le musée d'Anvers leur a fait l'honneur de leur donner l'hospitalité. On ne les connaît guère en Europe : raison de plus pour enregistrer leurs noms, comme un simple document[2] à l'usage des curieux, des collectionneurs, des historiens et des critiques.

1. L'année sociale de la guilde de Saint-Luc commençait le 18 octobre, jour de la Saint-Luc, et allait jusqu'au 18 octobre de l'année suivante. Les comptes des doyens entrant en fonctions à cette époque embrassaient donc toujours deux fractions de deux années différentes.

2. Il va sans dire que nous empruntons ces renseignements au savant catalogue du musée d'Anvers, le meilleur travail biographique qui ait été fait sur l'école flamande.

Marc-Antoine Garibaldo, né à Anvers en 1620, reçu franc-maître en 1651-52, mort après 1690. Les archives de la guilde de Saint-Luc mentionnent deux autres peintres de ce nom, un Guillaume et un Philippe.— Jacques Herreyns le vieux, né à Anvers en 1643, reçu franc-maître en 1676, mort en 1732. — Jacques Denys, né à Anvers en 1644, reçu comme fils de maître, en 1664, doyen de la guilde en 1693; son père, Frans Denys, franc-maître en 1631, était assez bon peintre de portraits. — Pierre Ykens, né à Anvers en 1648, marié en 1671 à la fille de Pierre Bredael le peintre; reçu franc-maître en 1672, doyen de la guilde en 1689, mort en 1695. Il était fils du bon peintre Jan Ykens, et père de Catherine Ykens, qui a peint des fleurs avec talent. — Godfried Maes le jeune, né à Anvers en 1649, franc-maître en 1672, doyen en 1682, mort en 1700. On rencontre en Belgique beaucoup de tableaux de ce Godfried le jeune, de son père Godfried le vieux, mort en 1679, et de son frère Lieven, mort en 1680. — Jean-Pierre Tassaert, né à Anvers en 1651, franc-maître en 1690, doyen en 1701, mort en 1724. Cette famille Tassaert a fourni beaucoup de peintres et de sculpteurs, entre autres Jean-Pierre-Antoine, le sculpteur de Frédéric II, roi de Prusse. — Richard van Orley, né à Bruxelles, et sans doute descendant du célèbre Bernard van Orley, 1652-1732? — Gaspard-Jacques van Opstal le jeune, né à Anvers en 1654, reçu dans la guilde en 1676, doyen en 1698, mort en 1717; fils de Gaspard-Jacques le vieux, élève de Simon de Vos. Les sculpteurs Gérard et Barthélemi van Opstal sont de la même famille. Gaspard-Jacques le jeune eut pour élèves Jacques de Roore, Jacques van Hal, Charles et François Breydel, Charles Wuchters, capitaine de la garde bourgeoise et doyen de Saint-Luc en 1722, 1738 et 1739. — Gaspard-Pierre Verbruggen le jeune, fils et élève de Gaspard-Pierre le vieux, tous deux peintres de fleurs; né à Anvers en 1664, doyen de la guilde en 1691, messager de cette guilde en 1723, mort en 1730.— Henri Goovaerts, né à Malines en 1669, reçu franc-maître en 1699, après dix années de voyages en Allemagne et en Orient, mort en 1720. — Balthasar van den Bossche, né à Anvers en 1681, mort en 1715. Il a travaillé quelques années en France. — Pierre Snyers, né à Anvers en 1681, franc-maître en 1707, un des directeurs de l'Académie royale[1] en 1741, mort en 1752. — Jean-Joseph Horemans le vieux, né à Anvers en 1682, franc-maître en 1705, mort en 1759. — Guillaume-Ignace Kerrick, d'une famille de sculpteurs et de peintres, né à Anvers en 1682, élève de

1. Il y avait six directeurs de l'Académie royale, institution parallèle à la guilde de Saint-Luc, mais distincte de cette confrérie.

Godfried Maes le jeune, franc-maître en 1703, doyen en 1718 et 1723, mort en 1745. Il était statuaire et architecte en même temps que peintre. — François-Xavier-Henri Verbeeck, né à Anvers en 1686, franc-maître en 1709, doyen en 1741 et 1747, puis directeur de l'Académie royale, mort en 1755. Deux de ses filles ont fait de la peinture; un de ses frères, nommé évêque *in partibus* par l'archevêque-électeur de Cologne, a fait de la sculpture. — Martin-Joseph Geeraerts, né à Anvers en 1707, directeur de l'Académie en 1741, mort en 1791. — Corneille-Joseph d'Heur, né à Anvers en 1707, élève de G.-J. van Opstal le jeune, de J.-J. Horemans le vieux et de Pierre Snyers; directeur de l'Académie en 1756, mort en 1762. Il a travaillé en France, et il remporta même des médailles aux concours, à Paris, en 1730. — Balthasar Beschey, né à Anvers en 1708, franc-maître en 1753, doyen en 1756, mort en 1776. Plusieurs de ses frères ont fait de la peinture.— Michel-François van der Woort, d'une famille de peintres et de sculpteurs, né à Anvers en 1714, doyen de la guilde et un des directeurs de l'Académie en 1752, mort en 1777.—Pierre-Joseph Verhaghen, né à Aerschot en 1728, mort à Louvain en 1811. Il a beaucoup voyagé en France, en Italie, en Allemagne. — André-Corneille Lens, né à Anvers en 1739, élève de Charles Ykens et de Balthasar Beschey; un des directeurs de l'Académie en 1763, mort en 1822. Il eut beaucoup de réputation et forma une nombreuse école.—Guillaume-Jacques Herreyns, descendant de Jacques Herreyns le vieux; né à Anvers en 1743, mort en 1827. — Simon-Alexandre-Clément Denis, né à Anvers en 1755, paysagiste, mort en 1813 à Naples, où il s'était fixé depuis longtemps. — Balthasar-Paul Ommeganck, né à Anvers en 1755, mort en 1826. — François Smits, né à Anvers en 1760, mort en 1833. — Jean-François Eliaerts, né près d'Anvers en 1761, peintre de fleurs et de fruits, mort en 1848. Il a demeuré longtemps en France. — Mathieu-Ignace van Brée, né à Anvers en 1773, mort en 1839. Il a travaillé à Paris chez Vincent, et obtenu des prix aux concours de Rome. — Enfin, M. Ferdinand de Braekeleer, né à Anvers en 1792, et encore vivant aujourd'hui.

Il est entendu qu'on voit au musée d'Anvers des productions de tous ces peintres; mais il n'y en a pas une qui mérite d'être signalée à côté des œuvres des anciens maîtres.

W. BÜRGER.

RECHERCHES

SUR

L'HISTOIRE DE L'ORFÉVRERIE FRANÇAISE

III

DIX-HUITIÈME SIÈCLE

(*Suite* [1].)

La recherche d'un style plus sage, l'esprit et la délicatesse de la main-d'œuvre, les moyens de donner aux pierreries artificielles la solidité qui leur manquait, telles étaient les préoccupations des orfévres et des joailliers lorsque s'ouvrit le règne de Louis XVI. Le sacre du roi fut, comme d'ordinaire, une occasion ardemment saisie par les artistes désireux de montrer leur habileté. C'est surtout en cette circonstance qu'Auguste mit le sceau à sa réputation, déjà brillante. Il est bon de rappeler qu'en 1761 il avait exécuté, d'après le dessin de l'architecte Charles de Wailly, les ornements de bronze doré d'une colonne de porphyre qui, placée chez le marquis de Voyer, devait servir de support à vase antique[2]. Dans ce travail, Auguste s'était surtout montré ciseleur, et c'était là, en effet, son principal mérite. Il travailla aussi pour madame de Pompadour, et il fit pour elle une salière et une

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 15 et 82; t. X, p. 14 et 129; t. XI, p. 110 et 250.

2. *Mercure*, octobre 1761.

poivrière en or dont la description nous a été conservée par l'auteur du catalogue du cabinet Randon de Boisset : « La salière était représentée par un matelot assis sur un rocher et tenant une huître ; la poivrière par un jeune garçon qui tenait un sac sur lequel était figuré du poivre en grain. » Ces deux morceaux, dont chacun se plut à reconnaître le bon goût et la merveilleuse exécution, reposaient sur des pieds octogones en vermeil, et ils furent vendus 6,000 livres. A la vente du cabinet Jacquin, on vit passer un autre petit chef-d'œuvre d'Auguste ; c'était un médaillon placé sur une boîte, et représentant un groupe d'enfants se livrant à divers jeux. Les *Tablettes de renommée*, qui font mention d'Auguste en 1772, le citent pour son habileté dans « tout ce qui concerne la vaisselle et les bijoux ciselés. »

A l'avénement de Louis XVI, Auguste devint l'orfévre préféré de la cour. Chargé d'exécuter la couronne du sacre, il montra dans ce travail un goût dont les connaisseurs surent lui tenir compte, et qui le mit au premier rang parmi les artistes du nouveau règne. Plus tard, il devint, avec son fils, fermier et régisseur des affinages de Paris, de Lyon et de Trévoux (lettres patentes du 20 janvier 1788). Enfin, par une lettre inédite conservée à Versailles dans la collection d'autographes de M. Fossé-Darcosse, et timbrée du 23 ventôse an XIII, le miniaturiste Augustin nous apprend qu'Auguste vient de mourir au Louvre. Cet habile artiste a une véritable importance historique : il caractérise d'autant mieux le goût du temps de Louis XVI que nous savons qu'en matière d'art il avait embrassé les doctrines nouvelles, et qu'il recherchait avant tout les formes pures imitées de l'antique. Ce témoignage lui est rendu par un des apôtres de la réforme, Bachelier, qui, dans un discours prononcé à l'école gratuite de dessin, en 1779, le cite comme un modèle, et presque comme un Grec[1]. Vous entendez bien qu'il s'agit ici d'un Grec à la manière de Vien.

Auguste n'avait pas été seul employé à faire la couronne du sacre : les travaux de cette œuvre solennelle exigeaient toujours le concours de deux artistes, un orfévre et un joaillier ; à l'habileté d'Auguste, on associa donc celle d'Aubert. Le *Régent*, le *Sancy* et les plus belles pierreries du

1. *Journal de Paris*, 28 décembre 1779. Notons, en passant, que Bachelier décerne le même éloge à l'orfévre Rameau qui, sans avoir jamais eu autant de réputation qu'Auguste, doit cependant être considéré comme un artiste de quelque mérite. On ne sait presque rien sur son compte. Suvée, qui avait épousé la fille de Rameau, nous a laissé un portrait de son beau-père. Dans ce portrait, que nous avons vu au musée de Bruges, l'artiste est figuré dessinant d'après un modèle en terre cuite ou en cire représentant un groupe de femmes dans le goût pseudo-antique de Clodion.

roi furent utilisées en cette circonstance, et il paraît qu'Aubert les monta d'une manière nouvelle. Louis XV, qui avait pu apprécier son talent, l'avait logé au Louvre en 1773. Aubert s'enrichit dans le commerce des diamants. Fidèle à la tradition dont nous avons déjà montré plus d'un exemple, il aima les tableaux; il commandait deux paysages à Vernet (1772), il achetait une scène sentimentale à Wille le fils (1775). La vente de son cabinet eut lieu en 1786, et nous croyons qu'elle a suivi de très-près la mort du fameux joaillier.

La cérémonie du sacre de Louis XVI donna à un autre artiste l'occasion de se produire. On avait dû faire faire pour cette solennité un splendide carrosse, et cette voiture, s'il en faut croire les témoignages contemporains, ressemblait un peu à celle d'Amaranthe « où tant d'or se relevait en bosse. » Seulement, l'or était remplacé ici par des bronzes dorés qui avaient été fondus et ciselés par Jean-Louis Prieur, sculpteur, ciseleur et doreur du roi. Cet habile praticien publia plus tard (1783) une série d'eaux-fortes reproduisant les plus beaux ornements du carrosse du sacre, et il y ajouta des fleurons, des rinceaux, documents précieux à consulter comme témoignage du goût décoratif en honneur sous le règne de Louis XVI. Et, il faut bien le dire, nous touchons ici au moment précis où la ciselure a produit en France ses plus fines merveilles. Les maîtres qui y excellèrent alors sont en grand nombre; les textes font mention de Delarche, sculpteur ciseleur, qui, en 1777, présenta au roi la réduction en bronze du monument qui avait été érigé à Rouen en l'honneur de son prédécesseur, sur les modèles de J.-B. Lemoine[1]; ils nous parlent aussi d'Hervieux, qui avait ciselé à la même époque les ornements en bronze doré de la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice[2]. Enfin, les Mémoires du temps citent en outre un certain Hauré, élève de Lemoine, qui sculptait des modèles de pendules, et qui, un peu trop épris des sujets compliqués, imagina, en 1779, de représenter en bronze doré au mat la cérémonie du couronnement de Voltaire à la Comédie-Française, composition aventureuse, œuvre d'un goût douteux qu'accompagnait le cortége des allégories à la mode[3].

Ni Prieur, ni Delarche, ni Hervieux, ni Hauré, n'appartenaient au corps de l'orfévrerie de Paris : ils ne s'attaquaient guère qu'au cuivre ou aux compositions qui en tenaient lieu, mais ils le fondaient et le ciselaient de manière à rendre jaloux les plus savants orfévres. Bien d'autres, dont la biographie est resté ignorée, montraient dans cet art une dextérité

1. *Mercure*, mars 1777.
2. *Journal de Paris*, 23 avril 1777, et *Mémoires secrets*, X, 109.
3. *Mémoires secrets*, XIV, p. 24, et *Journal de Paris*, 11 avril 1779.

pareille. Qui ne connaît Gouttière, l'habile artiste qui montait si savamment les vases de porcelaine de Chine?... L'histoire de la *curiosité* est encore si peu avancée que nous manquons de documents authentiques sur ce maître, dont tout le monde parle, dont on sait à peine écrire le nom[1]. M. Jules Labarte, dans son savant catalogue de la collection Debruge-Duménil, nous apprend seulement qu'il vivait sous Louis XV et sous Louis XVI, renseignement qui, à bien des égards, peut paraître vague. Nous avons le regret de ne pouvoir le préciser beaucoup. C'est en 1777 que nous voyons, pour la première fois, apparaître à la vente Randon de Boisset un ouvrage de Gouttière, « une paire de bras à deux branches portées par une figure d'enfant en forme de Terme; » et le catalogue ajoute que ces pièces, qui se vendirent 440 livres, étaient parfaitement finies et dorées d'or mat. Le cabinet de madame de Mazarin, vendu en 1781, montra aux amateurs un grand nombre « de lustres, de feux et de bras de bronze doré par Gouttier. » Enfin, c'est lui qui avait monté les plus beaux vases de la collection du duc d'Aumont, dispersée en 1782. Quand mourut Gouttière, nul, je le crois, ne l'a dit encore.

Cet art merveilleux de la ciselure triompha non-seulement dans ces grandes pièces d'apparat qui décoraient les cabinets des princes et des financiers, mais aussi dans l'exécution de ces mille menus objets qui se trouvaient dans tous les boudoirs, et, pour ainsi dire, dans toutes les mains. Le bijou, et même le bijou inutile, devint une sorte de frénésie. Qu'ils prissent ou non du tabac, les hommes avaient, dit Mercier, des boîtes pour chaque saison, et il était de bon goût d'en changer tous les jours. Lorsque le prince de Conti mourut, en 1776, il laissa près de huit cents tabatières. Un peu plus tard, il était d'une suprême élégance de porter deux montres (1780), et le vieux maréchal de Richelieu fut un des premiers à adopter cette mode, qui dut lui faire manquer plus d'un rendez-vous. En façonnant les flacons pour les eaux de senteur, les étuis que les coquettes avaient sur leur table, les crochets qu'elles suspendaient à leur ceinture, les boîtes à poudre qui décoraient leur toilette, les orfévres mélangeaient volontiers les ors de couleurs diverses, et ils tiraient de cette association, si longtemps défendue, des effets harmonieux et charmants. Le bijou monochrome cessa dès lors d'être toléré. Mercier va jusqu'à prétendre que, pour venir à bout de certaines dames aux mœurs faciles, il suffit « de changer leur navette, leur étui, leurs boîtes, parce que l'or ne sera point de plusieurs couleurs, et qu'il est indispensable que la mode à cet égard soit constamment suivie. »

1. Les catalogues de ventes écrivent *Gouthière, Goultier,* et même *Gonthier.*

Nous reproduisons, d'après une gravure de P. Moreau, un étui qui représente à merveille l'orfévrerie élégante des premières années du règne de Marie-Antoinette. Ce Moreau est encore un inconnu : nous ne possé-

dons sur son compte que deux dates : celle de 1771, inscrite sur le recueil d'où nous avons tiré notre étui[1], et celle de 1776, que nous trouvons sur un autre cahier qui contient de charmants modèles de voitures. Nous ne sommes guère mieux informés en ce qui touche un certain Ma-

1. *Nouveau et IV^e^ cahier concernant l'orphéverie, bijouterie et émeaux, dédié aux artistes, composé et gravé par P. Moreau, à Paris.* 1771.

ria, dont nous reproduisons ici un très-joli bijou. Rien qu'à voir ce dessin, où la fleur et les feuilles sont si finement imitées, on devine avec quel art merveilleux le ciseleur avait amolli l'or pour lui donner le velouté et la moelleuse élégance d'un véritable bouquet[1].

Les bijoux du temps de Marie-Antoinette ajoutèrent à la perfection de la ciselure un élément de décoration qu'on avait quelque peu négligé sous Louis XV, je veux parler de l'émail. La plupart des montres que portaient alors les dames étaient émaillées, et le plus souvent d'un beau bleu assez voisin de celui dont la manufacture de Sèvres se plaisait, à la même date, à recouvrir ses porcelaines. Un cercle d'or, guilloché avec un esprit charman, ou un rang de perles fines, entourait ordinairement le boîtier. Telle était, à peu de chose près, la petite montre qui sert de tête de lettre à cet article, et que notre dessinateur, M. Montalan, a reproduite d'après un modèle qu'il a eu jadis entre les mains. Les bijoutiers cherchèrent donc alors à perfectionner l'émail, et dès 1774, un artiste dont le nom tient une grande place dans l'histoire de l'orfévrerie française, Jean-Claude Odiot (mort à Paris en 1788), faisait annoncer dans le *Mercure*

1. Ce bijou est tiré du recueil intitulé : *Premier livre de desseins de jouaillerie et bijouterie, inventés par Maria et gravés par Babel.*

qu'il venait de trouver le moyen d'émailler sur la dorure toutes sortes de couleurs imitant les pierres précieuses[1].

Pendant que l'art se raffinait ainsi et se montrait de plus en plus ardent à la recherche de perfectionnements nouveaux, la corporation des orfévres, si longtemps jalouse de ses antiques priviléges, se voyait menacée par la grande révolution industrielle qui fit tant d'honneur à Turgot. Le beau temps des jurandes allait finir. Un pas immense fut fait en 1776 dans la voie de la liberté. L'orfévrerie ne fut point exceptée des mesures générales qui réformaient les corps de métiers. La communauté ne fut pas dissoute, mais les bénéfices de l'association furent étendus à un plus grand nombre de membres, ce qui, dans le vieil esprit des maîtres, était un commencement de désorganisation. La déclaration royale du 9 mai 1777 réunit en un seul corps les orfévres, les tireurs d'or et les batteurs d'or et d'argent de Paris, et par suite elle éleva à cinq cents le nombre des maîtres, que les ordonnances précédentes avaient toujours limité à trois cents. Quelques mois après, le 3 juillet, une autre déclaration modifiait gravement la constitution de l'état-major de la communauté agrandie, en portant à huit le nombre des gardes du métier. Enfin, par une disposition plus radicale, le roi décida, le 25 avril 1778, que ces mesures seraient appliquées à toutes les villes du ressort de Paris; et cette déclaration, vraiment révolutionnaire, statua en même temps que le nombre des maîtres cesserait désormais d'être limité. Les anciennes communautés étaient, par le fait, dissoutes et remplacées par des associations nouvelles dont l'organisation élastique était comme un avant-goût du système de liberté que 1789 devait proclamer. Bientôt des mesures analogues furent prises pour les villes du ressort du parlement de Rouen (1779), du parlement de Metz (1781), etc. Le sacrifice était consommé.

Il restait une situation à régulariser, celle des lapidaires, qui, on le sait, avaient été presque toujours en procès avec les orfévres. Des lettres patentes du 17 mars 1781 pourvurent à ce besoin en supprimant nettement leur communauté, qui fut dès lors réunie à celle des orfévres récemment réorganisée. Cet acte marquait un pas de plus dans la voie de la réforme, en réduisant à six ans la durée de l'apprentissage, immense concession faite aux ambitions légitimes d'un groupe d'artistes qui réclamaient depuis longtemps contre la durée trop prolongée de ce temps d'épreuve.

Enfin Louis XVI, ne perdant pas de vue les intérêts de l'art, s'émut

1. *Mercure*, mai 1774.

de la conséquence possible de ces mesures et tint à honneur de faire faire à la joaillerie, et notamment à l'art de tailler les pierres fines, un progrès nouveau. Sans égaler jamais les lapidaires d'Amsterdam, nos artistes avaient cependant toujours possédé quelque savoir-faire dans cet art, à la prospérité duquel la fabrication des pierres artificielles et le succès du strass et du chéron commençaient à nuire. D'un autre côté, le diamant lui-même avait perdu de son prestige. « Ce luxe, écrit Mercier, commence à tomber... les diamants n'ont plus qu'un prix médiocre : les plus prisés autrefois sont réduits au quart de leur ancienne valeur. » Il fallait donc relever cette industrie languissante. Par l'arrêt du conseil du 13 juillet 1783, le roi, « désirant encourager la taille tant des pierres fines que de celles de composition, » ordonna l'ouverture d'un concours au bureau de la maison commune des orfèvres ; ce concours devait durer six ans, et, au bout de ce terme, les deux artistes qui auraient été jugés les plus experts devaient être admis à exercer librement leur profession pendant trois ans[1]. Nous ne savons quel fut le résultat de la lutte, ou plutôt nous savons que la Révolution vint la rendre sans objet. Il paraît cependant que, bien que la joaillerie n'ait pas eu le temps de profiter des progrès de l'art, on tint grand compte à Louis XVI des bonnes dispositions qu'il avait fait paraître en sa faveur. Marie-Antoinette ne ménagea pas aux lapidaires l'encouragement qu'elle fut en mesure de leur accorder, et, sans vouloir revenir ici sur une affaire dont la grande histoire s'est emparée, il nous est impossible de ne pas rappeler que le fameux collier qu'elle fit acheter, en 1785, chez les joailliers Bœhmer et Bassanges, passait pour une œuvre aussi parfaite par la taille des diamants que par leur disposition savante[2].

Lorsque les gardes de l'orfévrerie avaient vu leurs antiques priviléges menacés par le nouveau principe de la libre industrie, ils avaient cru de la meilleure foi du monde que l'art était à jamais perdu. Il n'en fut rien. Les dernières années du règne de Louis XVI sont au contraire marquées par un effort loyal qui ne mérite sans doute pas le nom de renaissance, mais qui se caractérise par une étude de plus en plus sincère des grands modèles, et par une exécution d'une habileté sans égale. Bien des œuvres charmantes nous restent de ce temps qui, à côté du nom d'Auguste, permettent de placer ceux de Forty, de Boullier, de Chéret, etc. Auguste lui-même avait vu grandir sous ses yeux un fils intelligent qu'il associa à

1. *Mémoires secrets*, XXVI, p. 141, et *Mercure*, août 1784.

2. Bœhmer et Bassanges s'étaient occupés pendant sept ans de l'exécution de ce collier. Vers 1781, ils l'avaient présenté au roi : ils en demandaient alors 1,600,000 livres. Il est gravé en tête des mémoires publiés sur cette fameuse affaire.

ses travaux : la toilette de vermeil qu'ils présentèrent au roi et à la reine en 1785, et qu'ils destinaient à la cour de Portugal, était leur œuvre commune; à en lire la description, on voit bien que les pièces qui la composaient étaient tout à fait dans le caractère de cet art que le nom de Marie-Antoinette résume aujourd'hui. Quant à Jean-François Forty, il avait débuté sous Louis XV. Dès 1765 il publiait un recueil de dessins d'orfévrerie à l'usage des églises. Il fit suivre cette première publication de nombreux cahiers, entre autres des *Œuvres de sculpture en bronze contenant girandoles, flambeaux, feux, pendules, bras, cartels, baromètres et lustres*, car Forty touchait à toutes choses, et il songea peut-être à devenir sous Louis XVI ce que Meissonnier avait été sous le règne précédent. Il s'est surtout étudié à donner des modèles de toilettes (1787), curieux témoignages de l'esprit d'un temps où le symbolisme de l'antique allégorie allait devenir le plus applaudi des éléments décoratifs. Forty n'est point cité dans les listes d'orfévres que nous fournissent les anciens almanachs de Paris; son talent consistait, non à produire des œuvres d'orfévrerie, mais à inventer des modèles. Telle était aussi l'industrie de Delafosse, dont il reste tant de grands dessins au bistre, et qui, comme Forty, — mais avec moins de finesse pourtant, — a donné plus d'une preuve d'imagination et de verve facile.

Les modèles réunis par Forty et par Delafosse permettent de se rendre compte, par à peu près, de ce que devaient être les somptueux présents que le roi envoya en 1784 au Grand Seigneur, et qui, avant de partir pour Constantinople, furent exposés chez Ménière, orfévre-joaillier[1]. Le cadeau royal se composait d'un service en vermeil, d'armes précieuses, de plusieurs aiguières ou cassolettes et d'une grosse montre de parade, enrichie de brillants. Tout cela, nous dit-on, était d'un travail exquis. J.-B. Chéret obéissait au même idéal : les *Tablettes de Renommée* le citent, en 1772, comme membre de l'Académie de Marseille, et ajoutent qu'il était déjà connu « par différents modèles de goût de son invention. » Son chef-d'œuvre paraît avoir été le vase et la cuvette d'argent et de vermeil qu'il exécuta en 1785 pour quelque grande maison d'Italie, et dont les journaux du temps nous ont conservé une description minutieuse[2]. Mais le succès de Chéret fut encore dépassé par celui de Boullier, qui devint orfévre du duc d'Orléans, et qui paraît avoir été un infatigable producteur.

Par ses origines et par son éducation, Boullier présentait quelque

1. *Mémoires secrets*, XXVI, p. 92.
2. *Journal de Paris*, 13 février 1785.

chose d'exceptionnel, et il intéressait beaucoup les amis des idées nouvelles. Il s'était formé en dehors de la communauté des maîtres, sans subir le long apprentissage qu'imposaient les anciens règlements. Élève de l'école gratuite de dessin, il avait conquis la maîtrise à la suite du concours de 1774; on pouvait donc le considérer comme un disciple de Bachelier et comme un praticien gagné d'avance à la cause de l'antiquité. Son œuvre ne démentit pas ces espérances. En 1779, il exécutait un service de table en argent, où chaque pièce affectait les formes classiques, et il y ajoutait bientôt, pour le mariage d'un grand seigneur, une toilette en vermeil qui, nous dit-on, ne présentait « aucun de ces profils lourds et surchargés » qui avaient été si longtemps à la mode. Nous n'oserions prétendre toutefois que la toilette de Boullier fût absolument simple : le miroir, qui fut fort admiré, réunissait « les symboles de l'Amour et de la Beauté; » deux tourterelles, liées par une guirlande de roses qui faisait le tour de la bordure, étaient galamment couronnées par une branche de myrte; le pot à l'eau, les autres pièces étaient conçues dans le même goût, et cette toilette formait tout un épithalame. En 1787, Boullier faisait un service de table en argent pour une cour étrangère, et le journaliste qui annonce cette nouvelle a bien soin de remarquer que, dans l'œuvre qu'il glorifie, la sobriété de l'ornement laisse aux formes toute leur pureté; enfin en 1788 il exécutait, pour un prince qu'on ne nomme pas, une chapelle en or, qui ne parut pas indigne de sa réputation[1]. Nous croyons que Boullier survécut à la Révolution; mais nous marchons ici sur un terrain si nouveau, qu'il ne nous est pas possible de préciser notre hypothèse par des dates authentiques.

Le règne de Louis XVI, si curieux par les tendances bourgeoises de l'art, et dont la note sentimentale est si bien donnée par Greuze, par Sedaine, et surtout par le caractère d'un roi qui plaçait son idéal dans la serrurerie, ce règne, disons-nous, dut plus que tout autre se préoccuper des moyens de satisfaire le goût des classes intermédiaires pour l'orfévrerie à bon marché. C'est en effet de cette époque que date, non l'invention, mais la résurrection du *plaqué* et du *doublé*, c'est-à-dire de l'application d'une lame d'argent sur du cuivre. L'idée n'était nullement nouvelle; sans rechercher si le monde antique a connu ce procédé, je rappellerai que, dès 1759, Vincent Huguet en avait entretenu ses collègues de l'Académie des sciences[2]. Les Anglais, qui ne s'endorment

1. Voir, sur les travaux de Boullier, le *Journal de Paris* des 3 janvier et 16 décembre 1779, 2 avril 1787, et 12 janvier 1788.

2. *Mémoires de l'Académie des sciences*, 1759, p. 433.

jamais sur les bonnes idées, firent accueil à cette méthode économique; pour nous, nous ne fîmes guère du plaqué que vers 1774, et nous ne savons pas le nom de l'orfévre qui, le premier, en fabriqua à Paris. Mais nous possédions, sous Louis XVI, une manufacture de plaqué, qui était établie rue de la Verrerie, à l'hôtel de Pomponne. Elle existait déjà depuis huit ans, et elle avait pour directeurs Marie-Joseph Tugot et son gendre Jacques Daumy, lorsque le roi la prit sous sa protection. Les considérants de l'arrêt du conseil du 12 juillet 1785 font connaître que les entrepreneurs sont parvenus à « appliquer le doublé et le plaqué d'argent sur le cuivre, le fer et tous les autres métaux; qu'ils ont les premiers perfectionné le doublé d'or, » et qu'ils fondent le platine par un procédé prompt, facile et peu dispendieux. De pareils résultats valaient bien une récompense. Louis XVI, enchanté des progrès d'un art qu'il aimait, permit donc à Tugot et à Daumy d'établir, « sous le titre de *Manufacture royale*, une boutique de quincaillerie, bijouterie, orfévrerie, ainsi que de plaqué et de doublé d'argent et d'or sur tous métaux. » Il leur fit en même temps une commande de dix mille livres tournois. Enfin, la cour des Monnaies ayant cru devoir restreindre l'étendue du privilége accordé aux entrepreneurs, le roi intervint de nouveau et les autorisa, par des lettres patentes du 17 mars 1789, à « doubler et plaquer les vases et ustensiles de cuivre et de similor, propres aux comestibles. » Ainsi protégée par Louis XVI, l'industrie prospéra, et nous en trouvons la preuve dans une lettre de l'académicien M. Sage, qui, à propos de la découverte, plus ou moins contestable, d'un plateau antique en plaqué, rappelle que « MM. Tugot et Daumy, artistes ingénieux, » mettent journellement en pratique les secrets de cette méthode peu coûteuse [1]. Grâce à ces habiles orfévres, bien des bourgeois de Paris et de la province purent placer sur leur table le luxe menteur d'une argenterie... en cuivre.

Un fait analogue se produisit pour le bijou. Les dames étaient friandes de nouveautés : en 1781, elles avaient suspendu à leur cou de petits *dauphins*, allusion transparente à la naissance du fils de Louis XVI; l'année suivante les dauphins étaient remplacés par les *croix à la Jeannette*; plus tard ce furent d'autres colifichets, et ces frêles joyaux n'étaient pas toujours en or. On songea bientôt à utiliser l'acier poli, et l'on fit, jusqu'à la Révolution, des bijoux d'acier qui obtinrent une vogue incroyable. Le grand pourvoyeur de la mode, ce fut Granchez, un marchand qui prenait quelquefois le titre de bijoutier de la reine, et qui, avec l'enseigne de son magasin, *Au petit Dunkerque*, a enrichi la langue

1. *Journal de Paris*, 16 août 1788.

française d'un mot nouveau. Sa boutique, établie à la descente du Pont-Neuf, était étincelante comme le palais des féeries. Le philosophe Mercier ne peut s'empêcher d'admirer « les grâces » que Granchez avait su donner à des riens, et ces étagères où « le crystal, l'émail, l'acier, brillaient comme des miroirs taillés à facettes. » Voltaire, aux derniers temps de sa vie, vint plus d'une fois s'asseoir au *Petit Dunkerque*, et, au moment des étrennes, les abords du magasin étaient tellement envahis, qu'il y fallait mettre des gardes. Granchez avait d'ailleurs une passion folle pour la réclame, et à ce titre il est véritablement un moderne. Il a rempli les journaux du bruit de ses inventions : en avril 1775, il vendait des « boutons en *pinsbeck*, acier et autres, ainsi que des épées d'acier à pointes de diamant et de *pinsbeck*, faisant un grand effet aux lumières. » Le 24 juin de la même année, un arrêt lui accordait la protection du roi pour l'art de polir l'acier. Ce ne fut cependant qu'en 1779 qu'il établit sa manufacture à Clignancourt : le succès dépassa son attente, et il eut l'honneur de présenter au roi une épée à perles d'acier, qui obtint l'applaudissement universel (1785)[1]. Grâce à l'activité de Granchez et au bas prix de ses bijoux, l'industrie progressa et devint féconde. Aux derniers jours du règne qui allait finir, il existait aux Quinze-Vingts une manufacture royale de bijouterie en acier; elle avait pour entrepreneur Dauffe, qui se fit surtout connaître par la fabrication de boutons d'habits repercés à jour, ornés de perles enfilées et de diamants à vis, le tout en acier[2]. Qui de nous, en fouillant avec une curiosité d'enfant la garde-robe d'un grand-père ou d'un vieil oncle de l'ancien régime, n'a retrouvé un de ces vêtements de soie violette encore garni de ces boutons énormes qui, en sortant de chez Granchez ou de la manufacture des Quinze-Vingts, devaient briller au soleil comme d'éblouissantes cristallisations ?

Mais le marchand du *Petit Dunkerque* a touché de plus près à l'art. C'était un homme entreprenant; il devançait la mode et son changeant caprice, et, quoiqu'il ne fût pas orfèvre lui-même, il exerça sur l'art une influence décisive. « Il faut rendre justice au goût du maître, dit Mercier. Il anime, il dirige les artistes, il imagine ce qui doit plaire... La bijouterie a fait plus de progrès depuis qu'il a mis sous les yeux du public des modèles élégants et variés, qu'elle n'en avait fait depuis longtemps. » Et, en effet, dès 1775, Granchez avait conseillé aux ouvriers qui travaillaient pour ses magasins de s'inspirer des peintures ou des modèles étrusques récemment publiés par le chevalier Hamilton. Grâce à lui, grâce à ses collabo-

1. Voir, sur les bijoux de Granchez, le *Mercure*, avril et août 1775, et octobre 1785.
2. *Journal de Paris*, 18 juillet 1787.

rateurs, les dames portèrent, ou du moins elles crurent porter des bijoux renouvelés de l'antique. L'imitation, je n'ai pas besoin de le redire, était singulièrement inexacte : lorsqu'un profil était trop sévère, lorsqu'un contour était trop nu, la fantaisie sentimentale du temps savait en dissimuler l'indigence, et un motif pastoral, tel qu'une houlette enrubannée, des colombes amoureuses ou un chaperon garni de fleurs, venait tempérer la sécheresse du bijou qui aurait pu paraître trop étrusque. « Antiquité et bergerie, » tel était alors le mot d'ordre de l'art décoratif. Ces accommodements, ces mensonges semblaient concilier tous les intérêts, et il est certain que le siècle de Marie-Antoinette ne pouvait supporter davantage. Quelle étrange figure aurait faite le bijou antique, à la fois si austère et si splendide, s'il eût paru au Vauxhall ou au Colisée en compagnie de l'échafaudage insensé de la coiffure à la Belle-Poule ou du *pouf* aux Insurgents!

Ce compromis entre le caprice persistant du XVIII^e^ siècle et la gravité renaissante de l'idéal grec marqua, au moment où la royauté allait finir, les derniers efforts de l'orfévrerie et de la joaillerie. La perfection du travail, les finesses exquises de la ciselure, une ornementation variée dans sa fantaisie tous les jours plus sage, une sorte d'élégance un peu maigre, mais satisfaisante au regard, tels furent les caractères de l'art à cette date suprême. La statuaire et la peinture, toujours un peu plus avancées que l'orfévrerie, avaient déjà professé la foi nouvelle; mais les industries de l'ameublement et du luxe attendaient encore pour se prononcer, comme si un long avenir leur eût été promis. Les orfévres croyaient avoir l'éternité devant eux. Bien que le ciel montrât déjà plus d'une menace, les esprits paresseux trouvaient dans la situation même bien des prétextes pour se rassurer. Un artiste qui avait lu le matin la *Galatée* de Florian s'endormait le soir avec une sécurité parfaite. Et pourquoi se serait-il inquiété? Mirabeau était tout entier à ses amours et à ses créanciers; Robespierre prononçait en faveur des paratonnerres des discours qui n'avaient rien de terrible; Marat, médecin des écuries du comte d'Artois, recherchait tranquillement les lois de l'optique; et puis, la Bastille était si fortement plantée sur ses assises séculaires!... Mais, quelques jours après, on dansait sur les ruines de la vieille forteresse, et le coup de sifflet d'un puissant machiniste, renouvelant brusquement le décor social, mettait en fuite les bergers attardés et faisait envoler les dernières tourterelles.

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)

LES DESSINS DE L'ENFER DU DANTE

PAR M. GUSTAVE DORÉ

Les amis de M. Gustave Doré, je veux dire ceux qui aiment son talent, qui ont suivi avec une irrésistible curiosité toutes ses tentatives et se sont réjouis de tous ses succès, n'ont plus à faire de grands efforts désormais, quand on annonce de lui quelque œuvre nouvelle, pour attirer sur elle l'attention. Ils pourraient s'étonner plutôt de rencontrer tant de bons juges qui affirment avoir senti, dans les premiers dessins livrés aux graveurs par la main d'un enfant, la flamme d'une inspiration véritable. Tout le monde aujourd'hui connaît l'artiste, ou croit le connaître. Il serait difficile, en effet, qu'on ne le connût pas quelque peu. « Un poëte fait des vers et un musicien des chansons, tout comme un pommier fait des pommes, » dit un personnage des comédies d'Alfred de Musset; c'est avec cette naturelle abondance que M. Gustave Doré fait ses dessins. Il a semé, comme l'arbre en fleur, à tous les vents; il a répandu ses ouvrages avec une profusion si sûre de ne s'épuiser jamais, et a mis dans chacun d'eux un accent si vif et si personnel, qu'il faudrait être bien nonchalant des choses de l'art pour les avoir laissé passer tous inaperçus, ou bien inhabile à discerner l'originalité pour n'avoir jamais été frappé du caractère de quelqu'un d'entre eux.

M. Gustave Doré est donc populaire, et je pense qu'un de ses vœux les plus chers est ainsi satisfait. Il a souhaité ardemment la popularité, et, comme si, avec beaucoup de talent, ce n'était pas assez pour y atteindre de beaucoup produire, il paraît s'être préoccupé toujours du soin de multiplier ses ouvrages et des moyens de les mettre sous les yeux d'un plus grand nombre de personnes. Ainsi, pendant des mois, quelquefois pendant des années entières, il a laissé de côté la peinture, où il lui était permis d'espérer d'autres succès, mais nécessairement restreints dans un cercle de public plus étroit. Il a dessiné; le nombre des dessins qu'il a

composés est vraiment prodigieux; et, pour les reproduire, il a fait choix des procédés dont il pouvait attendre une plus large diffusion de son œuvre. Promptement maître de tous ceux où il s'est essayé, qui n'eût cru qu'il adopterait, à l'exclusion des autres, le plus fidèle à sa pensée, celui qui garderait le mieux toute la vivacité de sa fantaisie et le trait même de son crayon, sa libre allure et sa délicatesse? La lithographie, l'eau-forte font rendre au cuivre ou à la pierre tout ce qu'on leur confie; M. Gustave Doré leur a cependant préféré plus d'une fois des procédés défectueux qui ne lui offraient d'autre avantage que de faciliter le tirage à un grand nombre d'épreuves; et on l'a vu se passionner pour ces inventions incomplètes et mal venues sur la valeur desquelles il entretenait l'illusion par le parti merveilleux qu'il en tirait. Mais habituellement il s'en tient à la gravure en bois, art admirable certes, bien fait pour tenter la verve d'un grand artiste, et de plus, depuis l'invention du clichage, mode de reproduction presque sans limite. Le livre d'ailleurs et le journal ne sont-ils pas les plus puissants moyens de propagation, des ailes véritables pour la pensée? M. Gustave Doré a chargé le journal et le livre de répandre partout son nom et ses ouvrages, recherchant de préférence ceux qui s'adressent à tous les âges et qu'on rencontre dans toutes les mains, heureux surtout d'être parfois le collaborateur de quelqu'une de ces œuvres rares qui nous ont tous charmés ou instruits, et que chaque génération transmet à la suivante comme une part de l'héritage commun. C'était Rabelais hier, aujourd'hui c'est le Dante, ce sera demain Don Quichotte ou les contes de Perrault[1].

L'illustration, le dessin sur bois, voilà son domaine, qu'il exploite, disent les graveurs, ambitieux de travailler pour lui, en maître qui en connaît toutes les ressources et qui fait rendre au fonds tout ce qu'il doit produire; en maître capricieux et tyrannique, disent quelques-uns des dessinateurs ses confrères, qui use mal de sa chose et en exige même ce qu'elle ne peut lui donner. Les graveurs, à vrai dire, ne sauraient parler d'une manière tout à fait impartiale de l'homme qui leur inspire une plus haute estime de leur art, et qui, dans une intime collaboration, fait d'eux tour à tour des dessinateurs et des coloristes. De son côté, M. Gustave Doré, quand on entreprend de comparer devant lui ses propres dessins avec les gravures qui les reproduisent, soutient avec plus de vivacité que personne le mérite de celles-ci; mais, lui aussi, je le soupçonne d'avoir quelque secret motif pour accepter de si bonne grâce des traduc-

1. Ces deux derniers ouvrages, dont M. Hetzel prépare l'édition, sont à présent fort avancés, et ajouteront, je n'en doute pas, quelque chose encore à la réputation de l'artiste.

tions (traductions, trahisons!) dont son amour-propre a beaucoup à souffrir. Qu'il me soit permis de le dire dans le moment même où la publication de *l'Enfer* du Dante obtient un si grand et si légitime succès, les planches de ce magnifique ouvrage, si surprenantes qu'elles soient, ne me laissent pas sans regret. J'admire comme il convient l'habileté des graveurs; je comprends que, se sentant secondé par des hommes de la valeur de MM. Pisan, Pannemaker, Gusmand, Boetzel, Piaud et tant d'autres (car il faudrait nommer presque tous ceux qui ont travaillé avec lui), M. Gustave Doré n'ait pas renoncé à obtenir du bois ces effets de dessin ou de couleur qu'on n'est pas habitué à y chercher; mais qui a vu ses dessins avant qu'ils fussent gravés, ou seulement les photographies prises d'après quelques-uns d'entre eux, conviendra avec moi que les gravures, pour la plupart, n'en sont que de froides et lourdes reproductions, et déplorera qu'il faille acheter ces copies infidèles par la perte irréparable des originaux.

Au contraire, ceux qui n'ont vu aucun de ces précieux dessins seront sans doute surpris de la sévérité de ces critiques, lorsqu'en feuilletant le volume de *l'Enfer* ils en rencontreront un si grand nombre qui conservent, même dans la gravure, la vigueur et le moelleux, les tons variés et la liberté de l'eau-forte, la précision et la fermeté du burin. Il y a, je l'avoue, telle de ces planches qui me désarme moi-même par l'intelligence qu'elle atteste de la part du graveur. Quand je le vois s'associer véritablement au dessinateur, entrer dans son sentiment et dans sa pensée, je ne puis plus protester qu'à demi-voix, afin que des œuvres qui doivent rester exceptionnelles ne deviennent pas la règle des imitateurs maladroits.

Telles sont les gravures de M. Pisan, celle par exemple du chant dixième, où l'on voit le Dante et son guide enveloppés d'une profonde nuit, éclairés seulement par la sinistre lueur que projettent les flammes sortant de la tombe ouverte de Farinata, l'orgueilleux Florentin, qui dresse vers eux son front encore superbe. Telles sont, au trente-deuxième chant, les planches représentant le lac où sont plongés les traîtres : les deux poëtes s'avancent sur l'immense plaine au-dessus de laquelle s'étend un épais voile de brume, et ils entendent à leurs pieds des voix misérables qui leur crient : « Prends garde où tu marches! » Pour rendre l'impression de ces scènes lugubres, M. Gustave Doré a, autant qu'il était possible, simplifié les travaux apparents du dessin et de la gravure. Dans la première de ces planches, en laissant au noir et au blanc presque purs leur violent contraste, il a rendu les ténèbres palpables. Dans les deux autres, au moyen de larges teintes unies, il a peint, et la mer

Typ. J. Claye.

DANTE ET VIRGILE AU TOMBEAU DE FARINATA

Gravure de l'*Enfer du Dante*, par M. Gustave Doré.

solide, plus semblable, dit le poëte, à du verre qu'à de l'eau, qui se prolonge aussi loin que le regard peut plonger à travers la vapeur glacée, et l'uniforme tristesse de la sombre atmosphère. Cependant le graveur n'avait pas ici d'autres ressources à sa disposition que des tailles plus ou moins ouvertes pour tempérer l'intensité de l'ombre au degré juste indiqué par le pinceau; c'est donc par des procédés propres à son art qu'il a réellement interprété un modèle qui semblait le défier. D'une pareille gravure en bois, aussi bien que d'une belle estampe au burin, indépendamment même du caractère du dessin, on peut dire qu'elle a du style. On ne le dira pas moins de celle du second chant, où le dessinateur et le graveur ont exprimé, avec tant de force et par des moyens si simples, la sérénité d'une belle nuit et

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles.

Je ne crains pas, au surplus, que personne se méprenne sur le véritable sens de mes critiques. Ni M. Gustave Doré, qui connaît trop bien ma sympathie pour tout ce qu'il fait, ni les lecteurs de cette Revue, où j'ai eu l'occasion d'exprimer avec trop de netteté mes sentiments, ne croiront que j'aie voulu diminuer la joie d'un triomphe et en choisir le jour pour montrer, à la place de cette âme ouverte à toutes les impressions, de cet esprit aventureux, de ce poëte que je vantais naguère, un ambitieux qui calcule mal et peut manquer son coup. Non, tout ce que l'artiste était hier, il l'est encore aujourd'hui, et son talent a grandi. Son amour même de la popularité, je ne le lui reproche pas, puisqu'il n'est pas chez lui l'espérance de voir grossir la foule des applaudisseurs vulgaires, mais le désir d'avoir tout le monde pour juge. Jamais, dans la crainte de choquer l'opinion incertaine et prompte à dérouter, il n'a rien retranché à la liberté de sa conception, seule condition vraiment indispensable de la création dans les arts. Jamais, pour s'attirer de faciles suffrages, il n'a fait l'effort d'être banal, qui à tant d'autres coûterait si peu. Enfin, s'il se résigne d'avance à tout ce qu'il doit perdre par le travail de ses interprètes, dans ce qui est son œuvre personnelle il reste lui-même tout entier.

Je n'essayerai pas de donner de chacune des planches de *l'Enfer* une description dont le dessinateur aurait sans doute bien plus à se plaindre que de la traduction de ses graveurs, afin d'y rechercher comment ce qui plaît aux uns peut déplaire aux autres. Je ne m'étonne pas, quant à moi, que des artistes convaincus, passionnés, élevés dans le respect de traditions exclusives et rigoureuses, repoussent des images qui offusquent

leurs propres visions; mais ces images ne sont-elles pas remplies d'une vie puissante? Ils sont, eux, je le veux, de purs Florentins; mais celui-là n'est-il pas vraiment de la lignée du poëte qui l'a touché d'assez près pour recevoir son souffle? Est-il donc nécessaire, pour en être animé, de chercher l'inspiration sous les voûtes de la chapelle Sixtine ou de l'église d'Assise? Les figures austères peintes par celui qui fut le contemporain du Dante et son ami, ou les grandes et terribles figures du *Jugement dernier*, sont-elles les modèles uniques où ceux qu'attire à lui son génie doivent en chercher à jamais l'empreinte? Et si l'on retrouvait demain cet exemplaire de la *Divine Comédie* sur les marges duquel Michel-Ange avait crayonné tout ce que rendait présent à sa grande âme l'âme du poëte, vivante dans ses vers, un autre ne devrait-il plus espérer de rien recevoir d'elle après lui? « Dante, dit Schelling, est comme le grand prêtre qui initie l'art moderne tout entier à ses destinées. » Il n'a pas encore achevé de livrer tous ses enseignements.

Tu se' lo mio maestro e'l mio autore.

Chacun, comme il les demandait au poëte romain, peut lui demander à son tour la force et l'harmonie qu'il a répandues dans ses nobles tercets; chacun, quel que soit le langage qui serve de forme à sa pensée, peintre, musicien ou poëte, peut encore venir puiser l'éloquence à cette source vive,

Che spande di parlar si largo fiume.

E. SAGLIO.

MONOGRAPHIE DES FAIENCES FINES

DITES DE HENRI II

L'esprit humain est ainsi fait qu'il s'attache volontiers aux choses mystérieuses, dans l'espoir de les expliquer, et poursuit de préférence la recherche des objets introuvables.

Les causes de la renommée des faïences fines du XVI^e^ siècle sont tout entières dans ces dispositions. Quelques dilettanti, tels que MM. de Monville, Préaux, Sauvageot, les recueillirent d'abord par amour pour l'art et dans l'intérêt de l'histoire; puis, la mode aidant, elles devinrent la perle des cabinets luxueux, et les collectionneurs millionnaires purent seuls aborder les pièces livrées aux enchères publiques et qui se cotent d'autant plus sûrement aujourd'hui, qu'on craint moins d'en voir augmenter le nombre.

En effet, au moment où M. André Pottier décrivait pour la première fois ces curieuses œuvres céramiques[1], c'est-à-dire en 1839, on en comptait vingt-quatre pièces. L'année dernière, dans une notice rédigée avec soin, M. Tainturier en indiquait quarante-cinq; la monographie qu'en publie en ce moment M. Henri Delange, avec la collaboration artistique de M. Carle, son fils, comprendra la représentation de cinquante et quelques monuments. En vingt-cinq ans, malgré le retentissement des ventes d'élite et les recherches ardentes du commerce, le chiffre des pièces a donc à peine doublé, et il est peu probable qu'on puisse l'élever notablement par des investigations nouvelles.

L'idée qu'a eue M. Delange de grouper dans un ouvrage de grand luxe la figure et la description de tout ce que le monde des curieux connaît de faïences fines de Henri II est donc essentiellement utile et ingénieuse. Le possesseur de l'un de ces précieux spécimens pourra toujours le comparer aux autres, et savoir où trouver celui dont l'étude lui offri-

1. *Monuments français inédits.*

rait un intérêt spécial ; l'amateur d'art qui n'a pu être assez heureux ou assez riche pour se procurer un morceau capital aura du moins la consolation de conserver sous ses yeux l'image des œuvres les plus splendides répandues par toute l'Europe.

Mais, avant d'aller plus loin et de parler de l'exécution du livre de M. Delange, rappelons à nos lecteurs les caractères de la poterie dont il traite.

Ainsi que nous l'avons dit en commençant, et qu'on l'avait écrit avant nous dans cette Revue [1], la faïence fine du XVI^e^ siècle est une énigme. Il ne faut la confondre, en effet, ni avec les terres vernissées du siècle précédent, ni avec les terres émaillées inventées par Luca della Robbia en Italie, réinventées chez nous par Bernard Palissy ; les unes et les autres ont pour base une argile plastique grossière, brune, poreuse, assez légère ; les dernières sont couvertes d'un émail stannique, opaque, qui dissimule la couleur du fond et peut recevoir les peintures les plus suaves. La faïence fine a pour base une terre bien plus dense, plus serrée, presque blanche et dure après la cuisson, ce qui lui a valu le nom de *cailloutage ;* elle est vernie au plomb, c'est-à-dire qu'elle est simplement couverte d'une couche mince, transparente, facilement rayable, sorte de verre qui lui donne le lustre sans cacher sa couleur naturelle.

Comment cette utile fabrication a-t-elle pris subitement naissance pour se perdre, sans doute à la mort de son inventeur, et reparaître plus d'un siècle après en Angleterre ? Voilà une première question bientôt suivie de beaucoup d'autres. Ne s'est-on pas demandé, déjà et dès le principe, en quel lieu, par quelles mains une industrie aussi exceptionnelle avait pu être mise en honneur ?

Il faut bien le remarquer, lorsque Palissy poursuivait la recherche de *l'art de terre,* pauvre, inconnu, il travaillait en vue de tous ; ses voisins, ses créanciers formèrent sa première clientèle, et c'est la voix publique qui, proclamant ses succès, lui fit obtenir le titre de *fabricant des rustiques figulines du roi.* Aussi, dans ses nombreux ouvrages, presque point d'armoiries, point de chiffres. L'auteur des faïences fines travaille dans une voie différente ; toute pièce sortie de ses mains a sa place marquée d'avance, toujours chez les grands, souvent chez les souverains. C'est ainsi, et par suite d'une erreur causée par la nature des emblèmes tracés sur les spécimens connus les premiers, qu'on a considéré ses œuvres comme destinées exclusivement à Henri II, et constituant les débris d'un service unique.

1. Tome V, p. 32.

HANAP. COLLECTION DE Mr LE BARON ARCHON DE L'ORIENT A PARIS

Cette erreur a disparu; on sait qu'il existe en faïence fine des vases aux armes de François Ier, au chiffre de Diane de Poitiers, ou bien encore au blason de Montmorency-Laval et à celui de la famille des Coetmen de Bretagne. L'auteur n'a donc pas eu de tâtonnements, d'essais à faire accepter; il s'est placé de prime saut au rang des favoris de la fortune, ses premières œuvres se sont casées dans les palais. N'y aurait-il pas une conséquence à tirer de ce fait sans précédent? C'est qu'avant de pétrir la terre, notre auteur s'était fait un nom dans une autre branche de l'art, et qu'on attachait à ses travaux, même imparfaits, le prix qui s'étendit, plus tard, aux tentatives faites sous les yeux du grand-duc François-Marie, à Florence, pour la création de la porcelaine.

On a cherché déjà, parmi les artistes connus au XVIe siècle, s'il en était un qui pût réclamer l'honneur de l'invention du cailloutage; on a cité Girolamo della Robbia parmi les céramistes, Ascanio, l'élève de Benvenuto Cellini, parmi les orfévres; M. Delange paraît vouloir aujourd'hui tourner les yeux vers les architectes. Nous ne pensons pas qu'il y trouve l'auteur des vases de Henri II.

Il faut bien le dire, ces vases ont jusqu'ici été admirés de confiance; personne ne s'est permis de les étudier sérieusement au point de vue de l'art, et pourtant, selon nous, là est le moyen réel de remonter à leur source et d'assigner, sinon la profession première de leur auteur, au moins les sources auxquelles il puisait ses inspirations.

Alexandre Brongniart a fait remarquer avec raison que les cailloutages de la Renaissance n'étaient pas l'œuvre d'un potier français; outre la composition de leur pâte, ils offrent des particularités de travail étrangères à nos pratiques d'atelier; ainsi le tamponnage à la main substitué au tournage, l'incrustation des dessins remplaçant la peinture. Ce dernier caractère, il est vrai, n'est pas incompatible avec certaines habitudes céramiques. M. H. de Triqueti rappelle que l'incrustation des terres a été courante chez les Arabes et les Mores[1]. Beaucoup de carreaux du moyen âge ont été coloriés par le même moyen, ce qui leur a permis d'échapper à la destruction par l'usure ou le frottement. Toutefois, la liaison étroite existant entre les procédés contemporains des *nielles sur terre* et des *nielles* ou de la *damasquinure sur métal* avait induit beaucoup d'écrivains à conclure que les faïences fines de Henri II provenaient d'un orfévre; M. Tainturier avait même été, comme nous venons de le dire, jusqu'à proposer de reconnaître cet orfévre dans Ascanio, le jeune Napolitain venu en France pour les travaux de Fontainebleau.

1. *Revue nationale*, t. V, p. 450 : le Musée de Kensington.

Ici nous devons dire nettement notre façon de penser, en écartant le mirage qui a enveloppé jusqu'à ce jour des objets d'une époque généralement aimée. Non, les cailloutages de la Renaissance ne sont pas l'œuvre d'un orfévre et surtout de l'élève favori de Benvenuto Cellini. On sait quelle admiration professait le grand artiste pour la statuaire antique et pour les marbres de Michel-Ange; il cherchait même la manière grandiose, le faire nerveux de l'auteur du Moïse et du tombeau de Jules II. Est-ce donc en sortant de son école qu'on aurait modelé ces figures informes, sans proportions et sans noblesse, ces mascarons dénués de caractère, si différents des magnifiques ciselures sur bronze ou sur argent qu'on retrouvait partout à cette époque? Un orfévre, moins encore un architecte, aurait-il élevé ces constructions dont la pensée est absente, où manque la première de toutes les conditions, l'équilibre et la juste pondération des parties? Qu'on examine les compositions importantes, buires, flambeaux, salières, on y verra percer le désir d'arriver à la richesse par l'entassement des détails; les consoles, les modillons s'y superposent avec une abondance plus ambitieuse que nécessaire, en sorte que pour trouver la trace du goût pur de la Renaissance, il faut s'arrêter aux pièces exemptes de prétention monumentale.

Et encore, ces pièces mêmes sont-elles originales? L'auteur, en les formulant, n'était-il point sous l'influence d'une pensée persistante : imiter tels ou tels produits adoptés par la mode et définitivement classés? Voici une coupe charmante que M. Delange a su trouver pour rien dans le pays où chacun les demande à prix d'or; eh bien ! la vasque, avec ses dépressions alvéolaires, n'est autre chose qu'une réminiscence des verres de Venise. Au moins si le copiste avait emprunté au modèle son nœud léger, son pied proportionné, il aurait évité de poser un gracieux segment de sphère sur une succession de bourrelets qu'on croirait grossièrement tournés en bois. Les buires manquent de galbe et ne peuvent trouver leurs analogues que parmi la triste chaudronnerie sur laquelle travaillaient nos admirables peintres de Limoges. Nous rencontrons pourtant chez M. le baron Alphonse de Rothschild un vase recommandable par le bon goût de la forme et la sobriété des décors; c'est une aiguière à panse sphéroïdale surmontée d'un col cylindrique couvert; une anse tombant avec grâce se rattache à charnière au couvercle dont les deux appendices, en forme de boules écailleuses, empêchent le renversement complet de cette pièce, ou permettent de la soulever avec le pouce. Ici point d'autres enjolivements, point de moulures surabondantes; de simples couronnes d'ornements arabesques en brun, et sur le couvercle une armoirie. Or, si nous cherchons la cause de cette simplicité magistrale,

nous la trouvons promptement : la pièce est, sans nul doute, la copie littérale d'un vase à boire d'origine persane ; la forme, la proportion, les détails mêmes le prouvent, et, pour tous ceux qui ont étudié l'art oriental, cette première observation en amène une autre : c'est que les nielles délicats, les broderies gracieuses, formant le principal mérite des faïences fines de Henri II, sont empruntés à la même source.

Ceci ne saurait surprendre, si l'artiste est venu d'Italie. Nul pays n'a mieux compris le génie oriental que cette terre chérie des arts, où la Renaissance s'est faite comme par enchantement ; s'il fallait même indiquer dans quelle contrée les traditions hindoue et persane se sont conservées le plus longtemps, nous n'hésiterions pas à désigner Venise. N'est-ce pas là que le bronze damasquiné, la marqueterie, le verre émaillé gardent respectueusement la trace des écoles émigrées d'Orient ou d'Espagne ? En Toscane, au contraire, l'art s'affranchit promptement des influences du dehors pour retourner à ses sources antiques ; l'arabesque y ment à son nom, ou s'abaisse humblement au rôle d'accessoire de la figure humaine.

C'est donc parmi les artistes nourris des doctrines vénitiennes qu'il nous paraît falloir chercher l'auteur des faïences fines, et si, comme l'avance M. de Triqueti, la plupart des détails de son œuvre se retrouvent parmi les fers imprimés sur les reliures du XVI^e^ siècle, nous ne serions pas étonné d'apprendre qu'il eût exercé lui-même une industrie fort en honneur au moment de la renaissance des lettres.

Au surplus, en jetant, au courant de la plume, ces réflexions suggérées par nos doutes, nous appelons l'attention de M. Delange sur une partie de son travail que nous le savons disposé à étudier sérieusement, car elle intéresse au plus haut point les amateurs d'objets d'art et les archéologues.

On trouvera peut-être que nous nous sommes montré bien sévère pour des poteries désormais incontestables, et qui sont classées, dans l'estime des curieux, au-dessus de toute critique. C'est parce que les faïences de Henri II n'ont rien à redouter d'un examen froid et rationnel, qu'il nous a paru nécessaire de repousser les éloges stéréotypés qu'on leur adresse. Ce n'est pas leur élégance, leur style que nous voulons qu'on vante, c'est l'adresse du procédé, la perfection de certains détails, l'harmonie des couleurs, choisies avec tant de jugement pour rehausser une masse éburnéenne naturellement monotone. Le type que nous publions satisfait, à cet égard, les plus difficiles, et montre ce qu'il y a d'intéressant à voir dans cette fabrication exceptionnelle.

Ceci nous amène à parler de l'album de M. Carle Delange : il est

fait avec un soin scrupuleux; c'est le plus bel éloge que nous en puissions faire. En pareille matière, l'exactitude est la première des conditions, et c'est en la remplissant que les artistes échapperont à la concurrence de la photographie, dont le seul mérite est de ne point mentir aux proportions et aux détails.

M. Carle Delange a employé le procédé chromolithographique, et, sans doute, il a eu raison. Pour la reproduction de pièces tellement identiques entre elles qu'on croirait parfois retrouver la même dans des cabinets divers, il était bon d'avoir l'image fidèle, non-seulement des dessins appliqués sur la poterie, mais des couleurs qui les distinguent. A côté de cet avantage, la chromolithographie a ses inconvénients : elle alourdit les tons, arrondit les formes, en un mot, elle manque un peu de cette fermeté magistrale qu'on ne saurait demander aux travaux patients, reportés plusieurs fois et imprimés par superposition. M. Carle Delange a pourtant su éviter les plus grands dangers de cet écueil, et le premier travail du jeune artiste le classera honorablement.

Quant au livre en lui-même, il arrive en son temps, et nous aimons à croire à son succès. A l'époque de recherches et de curieuses études où nous sommes, les amateurs ne se contentent plus d'enfouir dans leurs vitrines des objets payés fort cher, sur une renommée plus ou moins contestable. Plusieurs se font eux-mêmes les historiens des choses qu'ils préfèrent; tous veulent connaître les mérites divers, apprécier la signification symbolique, l'intérêt d'art de ces produits sans nombre tirés de l'oubli et classés parmi les preuves de la marche des civilisations antiques ou modernes.

Dans l'état d'avancement des traités généraux, après les publications importantes qui ont eu lieu sur les arts, à diverses époques, il reste un vaste champ ouvert aux chercheurs à venir : c'est celui des monographies. Prendre une matière, l'étudier dans tous ses détails, épuiser son sujet, s'il est des sujets qu'un seul écrivain puisse parcourir entièrement, c'est une tâche assez importante pour que tout homme de travail s'en contente.

ALBERT JACQUEMART.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Dresde, 10 septembre 1861.

Monsieur le Rédacteur,

Vous me reprochez mon silence, non sans raison. Pendant longtemps, en effet, occupé de sérieux travaux, je suis resté éloigné du mouvement de l'art contemporain, mal instruit des nouvelles qui peuvent vous intéresser, aussi étranger que vous le seriez vous-même au milieu de mes compatriotes; j'étais tout au passé et ne vivais qu'avec les morts, ou, pour mieux dire, avec ces vieux maîtres toujours vivants qui ont vaincu la mort et l'oubli. Mais il faut être de son temps, et, quant à moi, je n'y reviens pas sans plaisir; je ne suis pas de ceux qui sacrifient systématiquement aux gloires du passé toutes celles du temps présent. Même au sortir des plus beaux musées, j'éprouve quelque satisfaction à visiter les expositions des artistes modernes, et je pense que la postérité, qui a fait son choix parmi les anciens et a, pour ainsi dire, passé au crible leurs ouvrages avant de les admettre dans les sanctuaires de l'art, en trouvera aussi quelques-uns, entre ceux que nous voyons naître, qu'elle jugera dignes de son adoption.

Je prétends qu'il y a des anciens parmi nous, et quelquefois parmi les plus jeunes : il ne leur manque, pour qu'on les reconnaisse et qu'on les salue comme tels, que cette consécration que la mort seule peut donner, en leur retirant cette vie apparente, cette dépouille qui lui appartient et qui les fait semblables à nous. Lorsque l'infortuné Rethel fut frappé du mal subit qui troubla pendant ses dernières années ses brillantes facultés, de toutes parts des voix s'élevèrent pour lui rendre justice. Il est mort, et aussitôt il a pris son rang parmi les artistes qui ont un nom dans l'histoire. Et ne sont-ce pas des anciens aussi, quoiqu'ils ne nous aient pas été enlevés, Dieu merci! et que leur talent encore plein de vigueur nous promette plus d'une belle œuvre, ces deux illustres représentants de la renaissance moderne de l'art en Allemagne, Cornelius et Overbeck? Un demi-siècle s'est écoulé depuis que les deux amis vinrent à Rome, entraînant à leur suite une foule de jeunes artistes qu'ils dominèrent par l'ascendant d'un talent élevé et d'une conviction profonde, et qui sont devenus, à leur retour dans leur pays, les chefs de l'art allemand contemporain. Overbeck est toujours demeuré à Rome. L'an dernier, ses compatriotes présents dans cette ville, réunis à la villa Malta, ont fêté comme un jubilé le cinquantième anniversaire de l'arrivée du maître en Italie. Le 18 mai de cette année, ils se sont réunis de nouveau : cette fois ils venaient faire leurs adieux à Cornelius, qui allait quitter Rome pour Berlin, où il doit exécuter au Campo Santo les com-

positions tirées de l'Apocalypse, depuis si longtemps attendues. Ces adieux ont été touchants. Plusieurs discours ont été prononcés; Overbeck notamment a parlé avec une émotion, qui s'est facilement communiquée à ses auditeurs, de la vieille affection qui l'a constamment uni à son ami; il a rappelé les ouvrages célèbres qu'il a produits dans le cours de sa glorieuse carrière, et annoncé ceux qu'on va bientôt lui devoir et qui seront sans doute l'expression suprême de son génie. Cornelius, à son passage dans les villes qu'il devait traverser, particulièrement à Munich, a été reçu triomphalement avec la jeune et gracieuse Italienne qu'il a récemment épousée et qu'il amène dans sa nouvelle patrie. Il est arrivé à Berlin le 18 juin; quatre jours après, une députation de l'Académie est allée le complimenter avec une solennité un peu froide, et je n'ai pas été peu surpris, en lisant ce qu'on a publié de l'allocution ingénieuse de M. le professeur Hensel, de voir cette démarche présentée comms une très-haute marque d'estime pour le peintre et comme « la preuve convaincante que le chemin de sa patrie lui est librement ouvert. » J'avoue ne pas bien comprendre ce que cela veut dire, à moins que Cornelius, bien que membre de l'Académie, n'ait besoin d'être rassuré sur les sentiments qu'elle professe à son égard, lui qui, toute sa vie, en effet, a fait bon marché du formalisme académique. Il n'en a pas dirigé avec moins d'autorité les écoles à la tête desquelles il a été placé, fondé celle de Munich, et formé par ses exemples, dans toute l'Allemagne, des élèves qui sont aujourd'hui les plus sérieux de nos académiciens. Hélas! en revenant se fixer parmi eux, combien d'illustres confrères qu'il ne retrouvera pas!

Les œuvres de la plupart des artistes allemands sont trop peu connues de vos lecteurs, en général, pour qu'il leur paraisse intéressant d'en lire l'énumération ou d'apprendre quelques particularités de la vie de leurs auteurs, à mesure qu'ils disparaissent de la scène. Il est cependant des noms qui ne peuvent être ignorés, des œuvres dont la réputation tout au moins est arrivée jusqu'à eux. Vous avez consacré à la mémoire de Rauch un article de la *Gazette des Beaux-Arts*. Puisque vous n'avez encore pu faire connaître de la même manière Rietschel, son élève et son successeur, et puisque je n'ai pu moi-même payer tribut à sa mémoire, depuis que nous l'avons perdu, permettez-moi de dire ici en quelques lignes ce qu'il a été. Né à Pulsnitz, en Saxe, en 1804, il sentit de bonne heure se déclarer en lui la vocation d'artiste. Ses parents, petits fabricants, l'avaient placé dans un magasin d'épicerie. Il n'y montra aucune aptitude pour le commerce; en revanche il faisait preuve de remarquables dispositions pour le dessin, qui le firent congédier par ses patrons. Son parti fut bientôt pris; il se rendit à Dresde, se présenta à l'école académique, où il fut reçu et bientôt remarqué. Son dessin était pur, correct, avec un caractère particulier de netteté qui lui fit donner le conseil de se vouer à la gravure. On lui prédisait dans peu de temps, s'il s'y appliquait, un succès assuré. Mais il avait reconnu dès lors que sa véritable vocation était la statuaire; il se mit à modeler, renonçant aux brillantes promesses qu'on lui faisait dans une autre voie, et à un gain facile; et n'ayant d'autres ressources que la très-modique pension que pouvaient lui faire ses parents, dînant deux fois par semaine, le reste du temps, dit-on, se nourrissant de pommes de terre, il continua courageusement à se préparer par de fortes études à l'art qu'il voulait exercer. A sa sortie de l'Académie, il entra chez un sculpteur dont la principale occupation était de composer des modèles pour une fonderie située aux environs de Dresde. Il y apportait un talent bien supérieur à la tâche qu'on lui imposait, et il eut bientôt l'occasion de le montrer en exécutant une figure de Neptune haute de huit pieds, dont les grandes qualités frappèrent le directeur

de la fonderie, M. Einsiedel. Le jeune sculpteur fut adressé par lui à Rauch, à Berlin. C'était en 1826. Deux ans après il remportait le grand prix de Rome; mais il n'eut que l'honneur de cette victoire : il n'était pas Prussien, et le conseil académique ne put que le recommander avec insistance à la bienveillance du gouvernement saxon. Son maître Rauch, toutefois, qui appréciait bien son mérite, l'emmena quelque temps après à Munich pour travailler avec lui au monument de Maximilien et aux sculptures d'ornement qu'il était chargé d'exécuter à la glyptothèque. C'est là que Rietschel apprit que le gouvernement de Saxe, ayant égard aux témoignages d'estime qu'il avait mérités, lui accordait une pension pour se rendre en Italie. Pendant le séjour qu'il fit dans ce pays, il reçut en outre la commande du monument qui devait être élevé, dans la cour du Zwinger, à Dresde, au roi Frédéric-Auguste Ier. Cette statue du roi, représenté assis, n'est pas son meilleur ouvrage; elle fut néanmoins approuvée, et en 1832 Rietschel fut nommé professeur à l'Académie de Dresde. Sans entreprendre d'énumérer et de décrire tous les ouvrages qu'il a terminés depuis cette époque, je puis rappeler les principaux : les bas-reliefs de l'Université de Leipsick, ceux des frontons du théâtre et du musée de Dresde et de l'Opéra de Berlin; la *Pieta* célèbre qui est à Berlin (la figure de la Vierge agenouillée auprès du corps de son divin fils est un chef-d'œuvre). La statue de Lessing fut sculptée peu de temps après ce groupe, puis celles de Schiller et de Gœthe. Je vous ai moi-même entretenu déjà de celle de Weber, le grand compositeur, élevée à Dresde auprès du théâtre, et qui est un des derniers ouvrages du maître. Il ne lui a pas été donné de terminer celui qui eût été son principal titre de gloire auprès de la postérité. Je veux parler du monument de Luther, à Worms, pour l'érection duquel ont souscrit tous les pays protestants, non-seulement de l'Allemagne, mais du monde entier, et dont il a été si souvent question dans les journaux avant que le projet définitif de l'auteur fût connu; car ses intentions présumées étaient discutées comme une affaire publique. Et ce n'en était pas, certes, une petite que de savoir, par exemple, si le Réformateur serait représenté vêtu ou non de son froc de moine, s'il exprimerait par son attitude la révolte contre les abus, ou bien l'enseignement pacifique. Combien d'autres questions encore étaient agitées! N'oubliez pas que ce n'était pas seulement une statue de Luther, mais un vaste monument de la Réformation, compliqué d'un grand nombre de figures en ronde bosse et de bas-reliefs qu'il s'agissait d'élever. Il va sans dire que ce projet, heureusement terminé par l'artiste avant sa mort, sera suivi de point en point par les dignes élèves qui restent chargés de l'exécution. Lui-même avait pu achever la statue colossale de Luther, représenté debout, regardant vers le ciel et pressant la Bible sur son cœur, figure qui doit occuper le centre du monument, et celle de Wiclef, qui doit être placée à l'un des angles de la base; aux trois autres angles on voit, dans le modèle, les images de Jean Huss, de Savonarole et de Pierre Valdo. Tous sont assis. Autour de ce groupe central des pères de la Réforme, sont les figures de ses apôtres et de ses défenseurs : Mélanchthon, Reuchlin, Philippe de Hesse et Frédéric de Saxe, et des trois villes, Magdebourg, Augsbourg et Spire, qui, avec Worms, ont été le théâtre des principales scènes de la révolution religieuse du XVIe siècle en Allemagne. Peu de jours avant de mourir, Rietschel, déjà trop faible pour quitter la chambre, fit transporter la statue de Luther de son atelier dans le jardin; il pouvait ainsi la voir de sa fenêtre. Il indiqua quelques corrections qu'il se proposait d'y faire : ce fut son adieu à l'art. Sa perte a été douloureusement ressentie par tous les artistes. Avec un talent moins puissant et moins ferme que celui de Rauch, moins varié que celui de Schwanthaler, il était parvenu à une popularité peut-être plus générale. A mon avis.

il doit prendre place entre ces émules, je n'ose dire toutefois au même rang que le premier; Rauch me semble avoir sur lui l'avantage d'un style bien plus puissant et d'un talent incomparable dans l'art de donner à ses figures le caractère et la vie.

Rietschel a formé, par ses exemples plus encore que par ses leçons, des élèves qui sont aujourd'hui de remarquables sculpteurs : Donndorf, Schillinz, Kietz, qui vient de faire une belle statue de Frédéric List pour Reutlingen, sa ville natale; Hæhnel surtout, qui termine celle de Frédéric-Auguste et commence celle du prince de Schwartzenberg, que lui a commandée l'empereur d'Autriche. Les travaux ne manquent pas aux statuaires. Tous les souverains élèvent des monuments à la mémoire des princes leurs aïeux, toutes les villes consacrent de la même manière le souvenir de leurs grands hommes. L'œuvre commencée reste quelquefois, il est vrai, assez longtemps dans l'atelier de l'artiste, et, même après son achèvement, elle peut rester non moins longtemps en chemin avant d'être mise à la place qu'elle doit définitivement occuper, témoin la statue de Kant, enfin dressée à Königsberg après être demeurée de longs mois empaquetée sous la remise.

Je ne vous dirai rien aujourd'hui de toutes ces statues que je n'ai point vues pour la plupart, rien de la peinture moderne : quelqu'un de vos correspondants en entretiendra sans doute longuement vos lecteurs en rendant compte de la seconde grande exposition allemande qui est ouverte actuellement à Cologne. Mais je me permettrai de rappeler à ceux qui veulent bien s'intéresser à notre art que cette exposition, où toutes les écoles de l'Allemagne sont représentées, a pour le moins autant d'importance que celle qui eut lieu à Munich il y a trois ans. Ceci dit, je termine; un autre jour, si vous le voulez bien, je vous parlerai du mouvement archéologique en Allemagne, des acquisitions intéressantes faites par plusieurs de nos musées, de la formation de quelques galeries nouvelles, et de la dispersion, hélas! de quelques autres.

SIEGMUND.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

L'EXPOSITION DES BEAUX-ARTS A NANTES

La ville de Nantes avait fait de pressants appels à l'élite des peintres parisiens. Grâce aux relations personnelles d'un de nos collaborateurs, qui est lui-même un artiste de talent, M. Olivier Merson, les jeunes représentants de la nouvelle génération ont choisi parmi leurs meilleures œuvres, et Nantes a ouvert une large hospitalité aux toiles qui, dans ces dernières années, ont le plus légitimement préoccupé le public parisien. Un instant même, nous a-t-on assuré, les organisateurs de cette exposition, une des plus importantes que nous ayons encore vues en province, purent espérer qu'ils posséderaient *la Source* de M. Ingres. C'eût été une bonne fortune et presque un acte de justice. Les maîtres auxquels leur âge, leurs longs travaux, leur doctrine ont conquis une position élevée ne doivent-ils point des enseignements pratiques, et leur abstention, devenue presque systématique, ne légitime-t-elle point cette indépendance absolue qui gêne plus souvent peut-être qu'elle ne sert? Si la tradition dans les arts est réellement un bienfait, elle ne saurait s'exercer, comme dans les lettres, par des conseils imprimés ou des transmissions orales, mais bien par des faits. Que tous les élèves n'acceptent point la doctrine de M. Ingres, cela ne serait pas impossible; mais, assurément, au voisinage austère du chef-d'œuvre de sa verte vieillesse, beaucoup d'entre eux rougiraient de l'inachevé choquant de leurs ébauches enfantines. La centralisation artistique est déjà trop affirmée à Paris par les galeries du Louvre pour que l'on ne tente pas de faire participer la province au mouvement moderne, en lui envoyant de temps à autre les pages qui feront l'honneur de notre temps, avant qu'elles ne s'immobilisent dans la collection publique.

Les rédacteurs du livret nantais avaient imité les allures des livrets parisiens jusqu'à consacrer, sous la rubrique *Monuments publics*, quatre pages aux « *ouvrages exécutés ou placés dans les monuments publics, et qui, par leur nature, n'ont pu figurer à l'exposition.* » Nous y apprenons que M. Picou a décoré l'abside de l'église Notre-Dame-de-Bon-Port, ainsi que le fumoir et la salle des concerts de l'hôtel Caillé; et que M. Le Hénaff a exécuté des fresques dans l'église de l'externat des Enfants-Nantais, et dans l'église de Notre-Dame-de-Bon-Port. Nous avons vu cette dernière frise : *la Vierge immaculée avec sept groupes de personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, proclamant le dogme de l'Immaculée Conception.* C'est un pastiche de la frise de M. Hippolyte Flandrin, à Saint-Vincent-de-Paul. Mais M. Le Hénaff, élève

d'Achille Devéria, ne s'est point astreint à la coloration sobre de l'original. Les groupes, qui, vus de plus près, offriraient peut-être d'ingénieux détails, sont lourds, et la proportion des figures est trop courte. Les sculptures de M. Guillaume Grootaers et celles de M. Amédée Ménard sont dispersées dans diverses églises ou sur les frontons des édifices publics ; celles de M. Ménard, qui surmontent la gare du chemin de fer, nous ont paru conçues dans un bon sentiment décoratif. Ces travaux, qui témoignent d'encouragements sérieux et intelligents, mériteraient assurément plus que des mentions aussi rapides ; mais l'exposition nous sollicite, et elle renferme, contre l'usage trop habituel aux expositions de la province, des toiles complétement inédites à Paris.

C'est ainsi que M. Millet, outre *le Bûcheron et la Mort,* qui ne figurait point au Salon de 1859, mais dont nous avons nonobstant reproduit la composition puissante[1], a envoyé une *Femme faisant manger ses enfants.* Assise sur un escabeau, une jeune paysanne, d'une beauté robuste et élégante, donne avec une cuiller de bois la becquée à ses trois marmots, rangés sur le seuil en pierre de la chaumière ; celui du milieu avance sa tête ceinte d'un bourrelet et ouvre la bouche comme un oiseau affamé ; sa petite sœur le soutient avec une maladresse touchante, et la plus grande attend gravement son tour en tenant une poupée ; au fond, le père laboure à la bêche sous les arbres du verger. Rien n'égale la tendresse attentive de la mère, la grâce sincère des enfants. Personne ici ne songe au peintre ! C'est de la rusticité de bon aloi, et les poules elles-mêmes ne ressemblent point à celles de la Société d'acclimatation.

M. Courbet n'est représenté que par ses *Cribleuses de blé* de l'exposition de 1855. C'est à mon avis une de ses toiles les moins heureuses. Le ton général est sans vigueur et sans harmonie. La jeune fille en robe rouge, agenouillée sur un drap étendu, qui élève à deux bras un crible, est une belle figure dans la partie supérieure, mais le bas du corps, banal, trop petit, n'appartient plus à ce dos, à ces bras opulents. La jeune femme en gris, adossée à des sacs de blé, est maniérée et mal à son plan. Enfin la seule bonne partie est celle de droite où un petit garçon entr'ouvre la porte d'un blutoir ; mais elle semble avoir été peinte à part, et ajoutée après coup.

L'intérêt véritable se partage entre M. Gérôme et M. Baudry, et la victoire me semble bien définitivement acquise à ce dernier. Je passe sous silence la *Charlotte Corday,* composition un peu théâtrale, revêtue du prestige du trompe-l'œil. Mais le portrait de *M. Beulé* palpite de vie nerveuse ; la physionomie est bien, je ne dirai point celle de M. Beulé, que je ne connais pas, mais celle que font supposer ses livres à l'érudition militante et souple, aux vues rapides, à la forme précise. C'est un chef-d'œuvre de peinture expéditive et suffisante ; c'est assurément le chef-d'œuvre de M. Baudry. Et cependant quelle perle que cette *Léda,* qui fut si justement applaudie en 1857 ! Quelle aimable vision que cette figure chastement nue au milieu de ce paysage tout moderne ! L'indécision de ses formes s'allie à l'indécision du désir qui la sollicite et de la pensée qui la trouble. C'est une strophe détachée des poésies d'Alfred de Musset. Auprès de ce décorateur brillant, les chairs briquetées de M. Gérôme s'obscurcissent encore, et ses compositions antiques sont froides comme un cours à la Sorbonne. Aussi rappellerons-nous seulement pour mémoire le *Rembrandt, les Gladiateurs* et le *Socrate chez Aspasie.* Mais là où M. Gérôme se relève, où il est assurément sans rival aujourd'hui, c'est dans la peinture ethnographique. Depuis Raffet, depuis les pages du Voyage en Crimée, personne n'a poussé aussi loin l'exactitude minutieuse des accessoires, la sincérité de la

1. Voir l'eau-forte de M. Edmond Hédouin, t. II, p. 362.

mise en scène. Le *Boucher turc* a été vu à l'angle de quelque rue et s'est photographié dans la mémoire du peintre. Aussi tout prend-il l'intérêt d'un document précis : les chiens galeux accroupis obstinément autour du trépied qui supporte le morceau de viande, et le boucher assis sans grand souci de la pratique absente, et le billot de bois qui est une simple souche couchée sur le flanc. Le *Corps de garde albanais* renferme aussi des qualités exquises : on pardonne au peintre les tons crus ou les petites lumières lorsqu'elles accusent avec une telle intelligence le pli typique d'une figure, l'accident lumineux d'une arme bizarre ou la couleur locale d'une étoffe. Les belles lithographies ou les belles eaux-fortes que ferait M. Gérôme, s'il daignait plus souvent déchausser le cothurne qui l'a fait tant de fois trébucher, et raconter, en homme d'esprit qu'il est, ses impressions de voyage!

L'espace nous fait défaut pour parler à loisir de M. Antigna, dont les *Intérieurs bretons* font fureur parmi les amateurs, de M. Diaz, qui a ici un paysage que l'on daterait de ses meilleurs temps, de M. Mouchot, un orientaliste qui nous révèle enfin un Orient vraisemblable, de M. Philippe Rousseau, qui brosse ses natures mortes trop en décorateur, de M. de Curzon, dont les paysages offrent tant de distinction, de M. Théodule Ribot, auquel ses longues théories de jeunes pâtissiers ont déjà fait une réputation d'originalité. La lumière, plus discrètement distribuée qu'au Palais de l'Industrie, a rendu à bien des toiles des qualités qu'on leur soupçonnait à peine. Nous avons retrouvé, dans le *Dante rentrant à Florence après la bataille de Campaldino,* de M. Claudius Popelin, la distinction, un peu froide, il est vrai, que nous avions appréciée dans l'atelier de cet excellent élève d'Ary Scheffer. Mais nous voulons encore signaler à nos lecteurs les petites *eaux-fortes* de M. Auguste Delâtre, qui se repose, à ses heures, de toujours imprimer celles des autres; des *paysages* de M. Saint-Marcel, dont nos lecteurs connaissent la pointe expéditive et sûre de son charme; des *détails d'architecture* de M. Gaucherel, qui a si bien profité des leçons de M. Viollet-le-Duc, et surtout des *vues* de M. le baron Olivier de Wysmes, que nous avions très-injustement passées sous silence à la dernière exposition. Ici M. de Wysmes est sur son terrain, car tous les sujets de ses eaux-fortes sont empruntés à la Bretagne. Nous connaissions déjà ses dessins par les pierres que lithographient pour lui MM. Mouilleron et autres dans l'ouvrage intitulé : *Maine-et Anjou;* nous lui conseillerons seulement ici de serrer de plus près la silhouette, de simplifier les détails et de se laisser aller avec plus d'abandon aux impressions simples de la nature; alors même qu'ils semblent inventer, les maîtres ne font que coordonner des détails caractéristiques, mais scrupuleusement exacts.

C'est donc, à peu d'exceptions près, les ateliers parisiens qui ont fait les frais de l'exposition nantaise. Nous le regrettons et nous nous en étonnons. Nantes est la capitale d'une province qui a conservé beaucoup encore de ses sentiments propres, de sa vie personnelle. Y trouve-t-on cependant un seul artiste qui regarde en lui-même? En est-il un seul qui ait poussé jusqu'à ces dunes, jusqu'à ces côtes ardues qui enserrent la Bretagne d'une ceinture de sable et de rochers? En est-il un qui se soit appliqué à étudier les caractères de cette race bretonne, aux reins robustes, aux extrémités délicates, aux yeux si doux et si fiers? Hélas! non. Les artistes de Nantes semblent ignorer même qu'ils possèdent un musée où toutes les écoles, jusqu'à celles de nos contemporains, sont représentées par les plus honorables échantillons. Paris est comme cette montagne d'aimant dont parlent les contes arabes : « Si loin qu'en passent les vaisseaux, elle les attire à elle et les brise misérablement. » C'est ainsi que

de tous les points de la France, les natures le mieux douées viennent se heurter à l'écueil toujours dressé du poncif à la mode.

PHILIPPE BURTY.

LIVRES D'ART

JEHAN DE PARIS, VARLET DE CHAMBRE ET PEINTRE ORDINAIRE DES ROIS CHARLES VIII ET LOUIS XII, *par* J. Renouvier; *précédé d'une Notice biographique sur la vie et les ouvrages, et de la bibliographie complète des œuvres de M. Renouvier, par* Georges Duplessis. — *Paris, chez* A. Aubry; *imprimé chez* Perrin, *à Lyon.* 1861.

M. Georges Duplessis vient de publier, à petit nombre, un travail posthume de M. Jules Renouvier, travail fait avec la sagacité et le soin qui distinguaient, parmi nos érudits modernes, notre regrettable collaborateur.

M. Jules Renouvier a suivi, dans ces pages éclairées par la plus saine critique, les traces parfois un peu problématiques du peintre Jehan de Paris. Déjà M. Léon de Laborde, dans son curieux livre *De la Renaissance,* considère Jehan de Paris comme l'un des quatre grands peintres primitifs français, et il le met en parallèle avec Fouquet, Lichtemon et Bourdichon. En 1455, Jehan était déjà parmi les gens et officiers du duc d'Orléans; en 1489, il fut chargé par la ville de Lyon des travaux de décoration et de représentation pour l'entrée de Charles VIII. En 1493, Jehan de Paris fut encore l'ordonnateur principal de l'entrée du roi et de la reine Anne de Bretagne à Lyon, et c'est après ces travaux qu'il paraît attaché au service du roi comme varlet de chambre et compris dans sa chirurgie. Il voyagea avec la cour en Italie, et séjourna longtemps à Amboise.

M. Jules Renouvier pensait que l'on devait faire une part à Jehan de Paris sur les petits livres publiés à propos de la mort de Charles VIII, l'avénement de Louis XII, son sacre à Reims, son entrée à Paris et ses *Nouvelles de Milan,* car il suivit également ce prince en Italie. Jehan Lemaire raconte en ces termes, dans la *Légende des Vénitiens,* les travaux de Jehan de Paris lorsqu'il faisait partie de la suite du roi : « De sa main merveilleuse il surpasse aujourd'hui tous les citramountains; les cités, les chasteaux de la conqueste et l'assiette d'iceulx, la volubilité des fleuves, la planure du territoire, l'ordre et le désordre de la bataille, l'horreur des gisans en occision sanguinolente, l'effroi des fuyans, l'ardeur et impétuosité des vainqueurs, la misérabilité des mutilés nageans entre mort et vie, et l'exaltation et hilarité des triomphans... »

Plus tard, Jehan de Paris, car les artistes de cette brillante période réunissaient toutes les sciences, fut le premier architecte de l'église de Brou, l'un des derniers bijoux de l'art gothique; mais ayant perdu la faveur de madame Marguerite, il fut supplanté dans la direction de cette célèbre sépulture par un architecte belge, Louis van Boghen. Il est porté pour la dernière fois sur les comptes de la cour en 1522; mais il vivait encore en 1527, et dut mourir peu de temps après cette époque.

A cette notice, dont nous avons à peine donné le squelette, M. Georges Duplessis a joint une note, également de M. Renouvier et déjà publiée, sur le *Tableau du musée d'Anvers représentant la Vierge sous les traits d'Agnès Sorel, peint par Fouquet.*

Dans quelque temps il fera paraître les *Gravures sur bois dans les livres d'heures de Simon Vostre,* et des *Portraits d'auteurs dans les livres du* XVe *siècle.* Ces notices, jointes à *l'Art et ses institutions pendant la période révolutionnaire,* dont M. A. de Montaiglon surveille la publication à la librairie Renouard, offriront aux amis sincères des bonnes études quelques-uns des travaux, si cruellement interrompus, d'un des plus ingénieux critiques de notre époque. Heureux qui peut laisser après soi tant de regrets et tant de sympathies!

PH. BURTY.

L'Académie française vient de décerner le premier des prix Monthyon à M. Charles Lévêque, auteur de la *Science du Beau.* Le prix en question a été fondé pour l'ouvrage le plus utile aux mœurs. L'Académie française a donc jugé qu'un livre d'esthétique était aussi un livre de morale, un puissant moyen de corriger les mœurs et de civiliser les hommes. C'est de quoi nous devons la féliciter tout d'abord. Quant au choix qu'elle a fait de la *Science du Beau,* nous ne pouvons qu'y applaudir. Les idées de M. Lévêque sont grandes et généreuses, son point de vue est très-élevé; sa doctrine, toute platonicienne, est à notre sens la meilleure, et c'est la seule qui ait la chance de durer parmi nous; car si c'est une doctrine partout vraie, comme l'a dit M. Villemain, « elle est indigène et impérissable dans le pays de Corneille et de Bossuet; » il fallait ajouter : dans le pays de Nicolas Poussin et de Lesueur.

Professeur de philosophie au Collége de France, M. Lévêque a donné à son ouvrage une forme purement philosophique. Pour en rendre la lecture plus agréable à ce personnage paresseux et dégoûté qu'on appelle le public, il eût mieux fait peut-être de se rabattre plus souvent sur les faits, de descendre du monde sublime des abstractions dans le monde des chefs-d'œuvre et de montrer les grandes lois du beau se dégageant toutes seules des créations du génie. M. Lévêque l'a senti et l'a parfaitement réalisé dans une partie de son ouvrage, celle qui concerne la musique. Ses analyses des grands maîtres, ses commentaires sur les opéras de Mozart sont des morceaux pleins de mouvement et de chaleur, où le philosophe est devenu artiste. Ce n'est pas que, dans les autres parties, son livre soit dépourvu de l'éloquence que comporte un si noble sujet; il est au contraire vivement formulé, et bien lui en vaut, car il ne faut pas se dissimuler que deux volumes d'esthétique pure ne s'adressent guère qu'aux esprits délicats et aux lecteurs choisis, qui nulle part ne sont en très-grand nombre. Toutefois, il appartient à l'auteur de la *Science du Beau* d'étendre lui-même et d'agrandir la clientèle des écrivains qui se vouent à l'étude de ces belles questions, si intéressantes pour l'âme de chacun et si utiles à la morale de tous.

Ch. B.

— Le *Moniteur* du 15 septembre contient la note suivante :

« Une Revue, en publiant le catalogue des pièces acquises par la Russie et provenant de la collection Campana, fait précéder et suivre cette publication de notes inexactes et de réflexions qui tendraient à rabaisser l'importance de la portion acquise par la France et qui va former le musée Napoléon III.

« Il est dit dans l'une de ces notes qu'un commissaire russe, M. Stépan Guédéonoff, avait acquis pour le musée impérial de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, *la plupart des principales pièces* qui composaient le musée, *alors* en son entier, et on lit à la fin de ce même article : « Trois mois, jour pour jour, après notre acquisition conclue, le « musée du Louvre s'est rendu acquéreur à son tour des *objets restants* du musée

« Campana. A la suite de nos choix faits et *limités*, comme il a été dit, *aux œuvres de « premier ordre*, la France a payé le *surplus* 812,000 écus romains ou 4,360,440 francs.»

« Or, la Russie a acquis pour 650,500 francs, non pas *la plupart des principales pièces*, mais un certain nombre de morceaux dont nous donnons plus bas le chiffre en regard de celui des acquisitions de la France.

« Le musée Campana se compose de douze séries. Le commissaire russe n'a eu à choisir que dans cinq séries : les séries des vases, des bronzes, des bijoux, des sculptures et des peintures. Mais dans ces cinq séries même, le gouvernement romain avait fait une réserve pour ses musées, réserve à laquelle le commissaire russe n'a pu toucher. Le vase de Cumes seul a pu être obtenu par une négociation particulière.

« Le gouvernement de l'empereur a acquis les douze séries composant le musée; de plus, les commissaires français, MM. Léon Renier et Sébastien Cornu, ont obtenu du gouvernement pontifical que tous les objets choisis par lui dans toutes les séries fissent retour à la collection, et qu'une masse de fragments précieux de vases et de terres cuites, qui n'avaient pas été portés au catalogue, fussent ajoutés à l'acquisition. »

Le tableau suivant donnera une juste idée des acquisitions de la France comparées à celles de la Russie :

SÉRIE.	ACQUISITIONS DE LA FRANCE.		ACQUISITIONS DE LA RUSSIE.
1re Vases peints.....	4,500	(Série d'un haut intérêt scientifique et artistique).	542 (dont le fameux vase de Cumes).
2e Bronzes.....	456	(Nombreux morceaux importants).	137 (Plusieurs morceaux importants).
3e Bijoux grecs, étrusques et romains.....	1,200	(La plus belle collection qui existe).	2 (Un camée et un anneau).
4e Terres cuites.....	3,000	(Collect. unique). La série complète.	»
5e Verres phéniciens, étrusques et romains.....	500	La série complète.	»
6e Peintures antiques.....	45	La série complète.	»
7e Marbres antiques	600		78 (dont 43 statues; quelques-unes importantes).
8e Tableaux des primitifs Italiens.	434		»
9e Tableaux des maîtres de la Renaissance.....	200		8 fresques attribuées à l'école de Raphaël.
10e Faïences rares.....	640	La série complète.	»
11e Sculptures en faïence. ...	60		»
12e Ivoires anciens.....	200	La série complète.	»
	11,835		767

Nous apprenons avec plaisir, par la note précédente, que la portion du musée Campana acquise par MM. Léon Renier et Sébastien Cornu pour la France est de beaucoup supérieure en quantité, et sans doute aussi en qualité, à celle que M. Stépan Guédéonoff avait prélevée sur cette collection célèbre pour le compte de la Russie.

Que M. le commissaire russe ait voulu rehausser l'importance de ses acquisitions, cela est tout simple, et, s'il s'est trompé dans l'appréciation des objets qu'il avait à choisir, nous ne pouvons pas en être bien chagrins. Ce qui est certain d'après la note

du *Moniteur*, c'est que, sur les douze séries composant le musée Campana, cinq seulement ont été livrées au choix de M. Guédéonoff, et que les objets dont le gouvernement pontifical avait fait réserve ont été abandonnés par lui aux commissaires français.

Sans éprouver le moindre regret d'avoir publié le précieux catalogue des vases, bronzes, bijoux, marbres et peintures achetés par la Russie, nous sommes heureux de la savoir moins riche que nous.

Cependant, comme le nombre ne fait rien à l'affaire et que la qualité importe surtout, nous attendrons avec impatience l'exposition publique du musée Campana, dans l'espoir de la trouver aussi brillante qu'on nous l'annonce, mais sans pouvoir toutefois nous consoler de n'y pas voir figurer, entre autres beaux morceaux, ce magnifique et fameux vase de Cumes dont parlaient avec tant d'enthousiasme tous les antiquaires, et que Raoul Rochette déclarait *incomparable*.

— L'École des beaux-arts, un peu endormie durant toute l'année, est redevenue un instant vivante pendant le mois qui vient de finir. Des élèves, savamment dressés à la lutte, se sont disputé les prix de sculpture, de paysage, d'architecture et de peinture historique. Nous rendrons compte de ces concours en même temps que de l'exposition des œuvres envoyées par les pensionnaires de l'Académie de Rome.

— La grande exposition de Metz touche à son terme, et les divers jurys ont déjà terminé leurs travaux. Celui des beaux-arts, présidé par M. Charles Blanc, se composait de MM. Dauzats, Slingeneyer, délégué de la Belgique, Achenbach, délégué de la Prusse, Cournault, président de la Société lorraine de Nancy, Michel Blanck, président de la Société de Strasbourg, et Migette, peintre, de Metz.

Avant de procéder à l'examen des objets d'art soumis à son appréciation, le jury a cru devoir mettre hors de concours les membres de l'Institut et les artistes qui sont décorés. Après cette élimination, qui était un acte de justice pour les concurrents et un hommage rendu à ceux qui ne doivent plus concourir, le jury a décerné les récompenses dans l'ordre suivant :

Médailles d'honneur : MM. Maréchal fils, Carpeaux (*sculpture*), van Moer, Devilly, Hubner, — de Lemud.

Médailles de première classe : MM. Racine (*architecture*), Petit-Gérard (*peinture sur verre*), Lavigne (*sculpture*), madame O'Connell, Coomans, de Curzon, Hédouin, Devigne, mademoiselle Bernard, Grass (*sculpture*), Legras, Michel, Zimmermann, Hussenot fils, mademoiselle Sturel-Peigné, N.-Émile Faivre, Alex. Michelis, Pelletier, Lhuillier, de Haes, Ouri.

Médailles de deuxième classe : MM. Feyen-Perrin, Balthazar, Castan, Hanoteau, Lalanne, Roussin, mademoiselle Henriette Ronner, Ponthus Cinier, Fanart, Menessier, Jacquemin (*architecture*), Touchemolin, Sain, Marquiset, Kluyver, Rust, Bluhm, madame Fanny Geefs, mademoiselle Sartorius, Mallardot (*gravure*), Stange (*gravure*), Auguste Constantin, Appian (*dessin*), Hoegg, Hugo Becker, Auguste Becker, Jungheim, Steinick, Ruths, Lindlar, Rosier, Hœrther.

Après avoir distribué les médailles qui avaient été mises à sa disposition, le jury a exprimé unanimement le regret de n'avoir pas été consulté sur un genre de récompense aussi honorable et non moins efficace, les acquisitions. Il lui a semblé naturel que les hommes qui sont appelés à éclairer l'opinion publique sur le mérite des artistes exposants fussent également invités à donner un avis sur les achats d'objets d'art. Il a donc été décidé que le jury ferait une observation dans ce sens et y insisterait, non pas pour

la circonstance présente, puisqu'il y a fait accompli, mais pour l'avenir et afin de poser un principe qui a été méconnu partout, dans les expositions de Paris comme dans celles de la province. Un membre du jury, le délégué de la Belgique, a fait observer à cette occasion que le jury belge est chargé non-seulement de distribuer les médailles et les encouragements pécuniaires, de désigner les objets qui seront achetés et les tableaux qui devront être gravés aux frais de l'État, mais encore de dresser officieusement la liste des artistes jugés dignes de la décoration, et qu'ainsi c'est un travail d'ensemble, un travail complet que le jury est tenu de présenter, ce qui ajoute beaucoup à la dignité de ses fonctions, sans rien ôter à la prérogative du gouvernement.

Avant de se séparer, le jury a demandé à la commission générale une récompense hors ligne, une distinction éclatante pour M. Maréchal père, dont le nom est désormais attaché à cet art si national et si brillant, la peinture sur verre, et qui a donné une si heureuse impulsion à la ville de Metz en y fondant l'école d'où sont sortis déjà tant d'artistes distingués.

Un autre enfant de la ville de Metz, M. de Lemud, a paru mériter mieux même qu'une médaille de première classe, et le jury n'eût pas manqué de lui décerner une médaille d'honneur, s'il en avait eu une de plus à sa disposition, pour récompenser les dessins pleins de sentiment et de goût que M. de Lemud a composés sur les Chansons de Béranger, dessins qui sont, il faut le dire, bien supérieurs à leur interprétation par la gravure. En conséquence, le jury a demandé, comme une faveur toute spéciale, une médaille d'honneur pour M. de Lemud.

Nous n'avions jamais vu la ville de Metz, mais nous pouvons dire que l'exposition universelle dont elle a fait si hardiment les frais, y avait attiré un concours immense d'étrangers, et donnait à cette ville, toute militaire, un aspect d'animation industrielle et de gaieté pacifique, plus agréable assurément que celui des canons, des chevaux de frise et des mâchicoulis.

Maintenant, qu'on nous permette une réflexion générale, qui n'infirme en rien la valeur relative du Salon de Metz, où se trouvaient des morceaux fort remarquables. Que ces sortes d'expositions provinciales soient d'une immense utilité en ce qui touche la science, l'industrie et l'économie politique, cela n'est pas douteux un instant; mais que l'art y trouve les mêmes avantages, disons-le franchement, nous ne sommes pas de cet avis. Ces exhibitions régionales ont pour effet certain d'augmenter outre mesure le nombre des artistes et par conséquent le nombre des médiocrités. Elles donnent au public une éducation vicieuse en lui faisant connaître les arts par un côté frivole, insignifiant, et par des exemplaires qui ne peuvent ni former son goût, ni lui inspirer l'amour des grandes et belles choses. Si les Salons de province étaient composés de peintures et de sculptures franchement mauvaises, peut-être le danger serait-il moindre, parce que tout le monde discerne le mauvais; mais, par malheur, le mauvais n'ose pas trop se montrer, et, d'autre part, les maîtres s'abstiennent le plus souvent, de façon que c'est le médiocre qui abonde, et le médiocre peut séduire aisément ceux à qui manquent les objets de comparaison. Il y a quelque chose à faire, évidemment, il y a quelque combinaison à trouver, et nous la chercherons, pour arrêter cette grande inondation de petits talents, et ce grand petit commerce de la petite peinture.

CH. B.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

POMPÉI

ET

LES ANTIQUITÉS DU VÉSUVE

I

Si l'on en croit l'historien Florus, la Campanie passait de son temps pour le plus beau rivage, non-seulement de l'Italie, mais du monde. « Rien, dit-il, n'est plus doux que son ciel; il fait naître deux fois les fleurs du printemps. Rien n'est plus fertile que son sol; Bacchus et Cérès y luttent de fécondité. Rien n'est plus hospitalier que sa mer; là sont des ports célèbres, Gaëte, Misène, et les sources chaudes de Baïes; le Lucrin et l'Averne, sortes de bouches de la mer. Là s'élèvent, couverts de vignes, les monts Gaurus, Falerne, Massique, et le plus beau de tous, le Vésuve, dont les feux imitent ceux de l'Etna. Les villes au bord de la mer sont Formies, Cumes, Pouzzoles, Naples, Herculanum, Pompéi, et la première de toutes, Capoue, que l'on comptait autrefois, avec Rome et Carthage, parmi les trois plus grandes du monde[1]. »

Aussi la Campanie était-elle le jardin de Rome, le séjour d'été des riches patriciens qui venaient jouir, dans ses villas bâties au bord de la mer, de la fraîcheur des eaux et de la douceur du ciel. La crainte de voir le Vésuve s'éveiller de son repos ne pouvait détourner ces voluptueux Romains de s'établir au pied même du volcan; on eût dit qu'ils prenaient plaisir à braver le péril qui les menaçait et les avertissements qui leur en venaient parfois. Cependant des souvenirs redoutables planaient sur la contrée, et, bien que la mémoire des éruptions et de leurs ravages se perdît dans la nuit de l'antiquité, toute trace n'en était pas effacée encore ni des esprits ni du sol. Le nuage qu'on voyait planer parfois mystérieusement sur le Vésuve pouvait sembler comme un reste des ténèbres dont

1. Florus, I, 16.

la muse d'Homère avait autrefois enveloppé cette côte, alors inhabitée et maudite. Le nom de *Champs phlégréens*, donné autrefois à toute cette partie de la Campanie voisine du Vésuve, eût été à lui seul un témoignage suffisant de sa nature volcanique et des catastrophes par lesquelles cette nature s'était révélée[1]. De vagues traditions s'y joignaient. La fable avait fait de ce pays l'antique séjour des géants, le théâtre de leurs luttes contre Jupiter et contre Hercule, cet Hercule, fondateur d'Herculanum et de Pompéi, à qui l'on attribuait de prodigieux travaux pour rendre la contrée habitable en triomphant des forces aveugles qui la ravageaient. Du temps de Vitruve, on rapportait à l'action de feux souterrains l'origine et les propriétés de la pouzzolane (*pulvis puteolanus*)[2].

Un avertissement plus solennel que tous ceux qui l'avaient précédé fut donné aux villes vésuviennes le cinquième jour de février de l'an 63. Un violent tremblement de terre détruisit entièrement Pompéi, une partie d'Herculanum et un grand nombre de maisons à Naples. Sénèque, qui avait habité Pompéi dans sa jeunesse, nous a transmis le souvenir de cette première catastrophe. L'année d'après, une nouvelle secousse vint renverser le théâtre de Naples au moment même où Néron venait d'en sortir avec le peuple, après y avoir fait applaudir par la foule son talent de chanteur. Enfin, la première année du règne de Titus, 79e de l'ère chrétienne, arriva le terrible événement dont Pline le Jeune nous a conservé les détails et qui a fourni à un romancier anglais de notre temps le sujet d'un récit dramatique où les passions du cœur humain luttent de fureur sauvage avec les forces aveugles de la nature[3]. Tout à coup les feux jaillissent de la montagne et font sauter le sommet qui, changé en lave, roule vers la mer en torrents brûlants, pendant qu'une cendre fine est portée par les vents jusqu'en Syrie et en Égypte, et que la fumée obscurcit jusque dans Rome la clarté du soleil. Herculanum, Retina, Oplonte, inondées d'un mélange de lave, d'eau et de cendres, qui les remplit entièrement et que le refroidissement fit durcir, demeurèrent ensevelies et comme pétrifiées sous une couche solide de plus de vingt mètres d'épaisseur. Plus épargnée, Pompéi fut seulement recouverte d'une couche de six à sept mètres de cendres et de pierres ponces nommées *lapilli*, qui tombèrent en pluie assez lente pour permettre à la plupart des habitants d'échapper à la ruine de leurs demeures.

Par un hasard singulier, Herculanum, malgré la profondeur de son enfouissement, fut la première découverte. Un boulanger, creusant un

1. Diodore de Sicile, IV, 21; V, 71.
2. *De Architectura*, II, 6.
3. *Les derniers jours de Pompéi*, par Bulwer.

puits, descendit au milieu de son théâtre en 1684. Pompéi, dont les édifices étaient à peine cachés sous la cendre, et qui, dès les temps antiques, avait été l'objet de fouilles heureuses[1], ne fut retrouvée que plus tard, en 1748. Un laboureur, qui conduisait sa charrue sur l'emplacement de la cité perdue, heurta du soc une statue de bronze. Ce fut un indice; et bientôt on vit sortir de son tombeau dans les flancs de la montagne, après 1676 ans d'ensevelissement, la ville momie avec ses édifices, avec les précieux témoignages de ses mœurs et de ses arts conservés pour la postérité par l'événement même qui aurait dû les anéantir.

Plus d'une fois la mort a été la fidèle dépositaire des monuments d'une civilisation éteinte. Combien de produits curieux d'une industrie antique, armes, bijoux, objets servant aux usages de la vie domestique, ont été retrouvés dans des sépultures! La vieille Égypte nous a conservé, dans ses cercueils ornés de figures symboliques et de légendes sacrées, de précieux vestiges du caractère et des coutumes de son peuple. La mystérieuse Étrurie ne se révèle un peu à nous que dans ses tombeaux. Il n'est pas jusqu'aux tumulus gaulois qui n'aient quelque chose à nous apprendre du genre d'existence de nos ancêtres. Mais à Pompéi, il semble que la mort ait prémédité avec complaisance la plus magnifique des révélations qu'elle nous gardait depuis les temps de l'antiquité. Ce n'est plus le sépulcre d'une seule personne ouvert pour nous apprendre de quelle façon on se vêtissait à une époque et chez une nation plus ou moins célèbres dans l'histoire ancienne, quelle y était l'armure des guerriers et la parure des femmes, quels insignes y faisaient reconnaître la puissance ou le commandement, quels souvenirs de sa vie mortelle l'homme y emportait à sa demeure dernière; c'est tout un groupe de villes enseveli en pleine prospérité dans l'Italie impériale, qui sort à nos yeux de la tombe, avec les muets témoins de sa civilisation matérielle et morale, qui vient offrir à notre curiosité le musée le plus riche de la vie et des mœurs antiques, musée dont la mort s'est fait à notre profit le conservateur sous le double secret d'un linceul de cendres et de longs âges d'oubli.

En parcourant les rues silencieuses, désertes, de Pompéi, on se croit transporté dans les champs Élysées de l'histoire, plus merveilleux que ceux de la poésie; on croit sentir autour de soi les ombres des générations qui jadis ont peuplé ces solitudes de la destruction. Cependant les ruines de Pompéi n'ont d'habitants aujourd'hui que des bêtes sauvages;

1. Sous le règne d'Alexandre Sévère, on tira de Pompéi une grande quantité de marbres précieux qui servirent pour de nouvelles constructions.

ses tombeaux dévastés sont vides comme ses maisons; ils servent de gîtes aux lièvres qui s'y blottissent parfois dans un asile qui n'a plus rien de sacré. Mais cette vie de l'homme, qui a cessé d'animer les cités vésuviennes, on croit à chaque instant l'y ressaisir, tant les traces qu'elle a laissées sont nombreuses et tant elles paraissent récentes. Les sillons creusés par les roues des chars existent encore sur le sol, et l'érudit s'imagine entendre les clochettes dont le tintement accompagnait leur marche. Les murailles ont gardé les inscriptions gravées à la pointe, les enseignes qu'on y lisait autrefois, et jusqu'aux caricatures qui semblent y être tracées d'hier. Il ne manque à la ville que des toits sur les maisons, et, dans les rues, des passants revêtus du costume en usage sous les empereurs, pour présenter l'image complète d'une ville romaine du temps de Titus. Combien l'illusion devait être plus grande encore quand la cité ensevelie apparut sortant de la tombe telle que Bulwer la décrit, « avec ses murs frais comme s'ils étaient peints de la veille, la riche mosaïque de ses pavés dont aucune teinte n'était effacée; dans son forum, des colonnes à moitié achevées, telles que les avait laissées la main de l'ouvrier; dans ses jardins, les trépieds des sacrifices; dans ses salles, le coffret où s'enfermaient des trésors; dans ses bains, la *strigilis*; dans ses théâtres, les billets d'admission; dans ses salons, les meubles et les lampes; dans ses triclinia, les restes des derniers festins; dans ses cubicula, les parfums et le fard de ses beautés disparues; enfin, avec les ossements et les squelettes de ceux qui faisaient mouvoir les ressorts de cette voluptueuse et splendide civilisation en miniature[1]. »

Aujourd'hui les meubles, les statues, les peintures enlevées des murailles sont allés orner le musée de Naples; comme tant d'autres tombeaux, les villes vésuviennes ont été dépouillées de leurs antiques trésors. Quelques monuments ont été de nouveau recouverts de terre; d'autres ont subi de déplorables mutilations; des ruines ont péri. En revanche, de nouvelles fouilles, poussées désormais avec activité, promettent de livrer à notre curiosité toute une partie encore inconnue et considérable de Pompéi. Pour la première fois depuis la découverte, un système régulier de travaux va être entrepris afin d'amener au jour ce qui reste encore enfoui; et, si l'on ajoute foi aux promesses des hommes éminents à qui la direction en a été donnée, un petit nombre d'années doit suffire pour mener à bonne fin ce grand ouvrage[2].

1. *Les derniers jours de Pompéi*, dernières pages.

2. Quinze ans, dit-on, suffiront pour un espace plus considérable que celui qu'on a déblayé depuis un siècle.

II

On ne doit point s'attendre à trouver à Pompéi la magnificence des monuments publics de Rome. Comment une petite ville de province, récemment détruite, à peine rebâtie, aurait-elle pu être comparée à la cité reine, dont la construction et l'embellissement étaient l'œuvre de longs siècles et du monde entier? Toutefois on peut voir dans Pompéi une Rome au petit pied renfermant dans son enceinte l'abrégé des richesses et des arts de la capitale de l'empire. En même temps, Pompéi avait son caractère particulier : sa situation, son commerce, les étrangers qui s'y rendaient de toutes parts, et dont plusieurs s'y laissaient retenir par la beauté du site et la douceur du climat, en avaient fait, quant aux mœurs et aux habitudes, une sorte de cité cosmopolite dont la pittoresque originalité pouvait bien sembler préférable à la froide majesté de la ville éternelle, surtout à une époque où Rome, abandonnée par la vie politique, n'était plus que le vaste palais d'un seul homme[1], autour duquel errait l'ombre d'un peuple. Pour oublier et pour servir, le séjour avait plus de douceur au pied du Vésuve qu'au milieu des Sept Collines. Aussi les ruines de Pompéi ont-elles offert partout les traces d'une vie aussi élégante que voluptueuse.

Une étude complète sur les découvertes faites à Pompéi ne saurait trouver place dans ce recueil, quand bien même je me sentirais la hardiesse de l'entreprendre. Il existe d'ailleurs, sur ce sujet, d'excellents ouvrages que tout le monde connaît et auxquels chacun peut recourir; j'aurai plus d'une occasion de les citer. Mon but ici est seulement de rappeler de quelle importance ont été ces découvertes pour le progrès des études archéologiques et de signaler les œuvres d'art qui me paraissent les plus dignes d'admiration ou de curiosité parmi toutes celles qui ont été trouvées à Pompéi ou dans le voisinage. Je dirai d'abord quelques mots des édifices publics et de l'intérêt qu'ils ont offert.

Parmi les temples découverts à Pompéi, trois méritent surtout d'être distingués. Le premier, vénérable par l'antiquité, est un ancien temple grec déjà ruiné, selon toute apparence, lors de la destruction de la ville. Le caractère de son architecture, sa ressemblance avec les temples de

1. Suétone, *Néron*, 39.

Pœstum et de Sélinonte en font attribuer la construction à la colonie grecque qui fonda Pompéi. Le temple d'Isis et celui de Vénus ont offert les premiers exemples de ces périboles ou enceintes sacrées qu'on savait avoir existé souvent autour des temples antiques. Le temple de Vénus était le plus grand de Pompéi. Une muraille et des portiques ornés de peintures entouraient une vaste *area* découverte au milieu de laquelle s'élevait, isolé sur un podium, le temple proprement dit; il était lui-même entouré d'une colonnade. Au pied d'une des colonnes des portiques, on voit encore une statue de marbre blanc du genre des hermès : c'est une figure méditative et tout enveloppée de voiles; elle semble une Vénus des ruines. Le temple d'Isis était également composé d'un sanctuaire central et d'une *area* environnée de portiques. Beaucoup plus petit que le temple de Vénus, il était de construction toute récente, un tremblement de terre ayant détruit l'ancien temple bâti lors de l'introduction du culte d'Isis en Italie au temps de Sylla. Au milieu du sanctuaire (*cella*) s'élevait la statue de la déesse[1]. Elle tenait d'une main un sistre, de l'autre une croix ansée. Des draperies légèrement colorées de pourpre l'enveloppaient de plis souples et fins. Sa tête était ceinte d'une guirlande, ses cheveux tombaient sur son dos en longues boucles. Telle était l'Isis pompéienne, la divinité à la mode chez les habitants de la cité vésuvienne au moment de l'éruption.

Grâce à une autre découverte faite à Pompéi, nous savons d'une manière précise ce que les anciens entendaient par un *bidental*. Le bidental de Pompéi est situé non loin des ruines de l'ancien temple grec : c'est un petit monument consistant en une enceinte circulaire formée par des colonnes autour d'un putéal, autel en forme de margelle de puits qui marquait la place où la foudre était tombée. Un tel lieu était supposé funeste; de là les expressions des poëtes : *triste bidental*[2], *evitandum bidental*[3]. On voit aussi à Pompéi des autels isolés dédiés soit aux *Lares viales* ou *compitales*, divinités qui présidaient aux carrefours et aux rues, soit à des divinités d'un ordre supérieur, comme, par exemple, l'autel de Jupiter retrouvé dans la rue des Augustals[4].

On connaît l'usage pratiqué chez les anciens de placer les tombeaux sur le bord des voies, aux approches des villes. Loin d'écarter comme

1. Actuellement au musée de Naples.

2. Horace.

3. Perse.

4. Voyez, sur les temples et les autels de Pompéi, les *Ruines de Pompéi*, par Mazois et Gau, t. IV, et l'ouvrage de M. Ernest Breton (*Pompeia*, 2e édition, Paris, 1855), où se trouve un excellent résumé des travaux publiés sur Pompéi.

nous l'idée de la mort, de la chasser comme un fantôme importun, ils semblaient, au contraire, vouloir la rapprocher d'eux, la mêler en quelque sorte à la vie. Cette perspective du terme inévitable n'était point pour eux un trouble-fête, mais un avertissement doucement solennel de jouir des biens de l'existence. On a trouvé plusieurs tombeaux sur le bord des voies aux environs de Rome; mais Pompéi en offre une rue tout entière, et il est probable que les fouilles, en déblayant d'autres routes antiques autour de la ville, nous y révèleront d'autres sépultures. Celles qu'on connaît aujourd'hui sont sur le chemin de Pompéi à Herculanum, au bord de la mer. Elles forment une double rangée de monuments sur une longueur de 250 mètres. Cette nécropole était pour les Pompéiens un lieu favori de promenades, et l'on y voit encore les bancs en forme d'hémicycles, semblables à ceux qui existaient dans les jardins de Rome[1], où l'on venait s'asseoir dans la silencieuse compagnie de la nature et des morts[2].

Parmi les curiosités de ce lieu, je ne puis oublier de signaler un triclinium funèbre, seul exemple de ce genre de monument qui soit parvenu jusqu'à nous. C'est une salle à manger où l'on faisait, à certaines époques, des repas en l'honneur des morts, repas qui consistaient surtout en coquillages :

.... Exigua feralis cœna patella[3].

Un des tombeaux de Pompéi a fourni à l'archéologie de précieuses lumières sur les spectacles favoris des anciens Romains, ceux qui se donnaient aux amphithéâtres[4]; c'est le tombeau de Scaurus. On y avait représenté en sculpture les combats de gladiateurs qui avaient eu lieu aux funérailles de ce personnage important de Pompéi. Les champions y figuraient avec leurs armes offensives et défensives; on y voyait, par couples de combattants, le vélite, l'homoplaque, le secutor, le rétiaire, le mirmillon. Les noms des lutteurs étaient tracés en noir à côté de chaque figure, accompagnés du chiffre de leurs victoires; et sur la tête d'un gladiateur vaincu on voyait la lettre fatale Θ, annonçant qu'il avait été mis à mort. Une autre rangée de bas-reliefs représentait des *venationes* ou combats de bestiaires. Ces sculptures sont détruites aujourd'hui

1. Cicéron, *De Amicitia*, I, 2.

2. Voyez l'hémicycle de Mamia, dans les *Ruines de Pompéi*, t. Ier, où Mazois a réuni tous les monuments funèbres.

3. Voyez Mazois, t. Ier, pl. 20.

4. On sait que l'usage des combats de gladiateurs, introduit à Rome en 488, fut emprunté aux Campaniens.

en grande partie; mais on en a les dessins dans l'ouvrage de Mazois[1].

Outre son amphithéâtre, qui pouvait contenir vingt mille spectateurs et qui est connu dans l'histoire par la querelle sanglante des Pompéiens et des Nucériens arrivée dans son enceinte[2], la ville de Pompéi possédait deux théâtres : l'un, l'Odéon, édifice couvert, destiné aux représentations musicales, aux concours poétiques, et peut-être aux spectacles d'hiver; l'autre, le grand théâtre ou théâtre tragique, dont les ruines, avec celles du théâtre d'Herculanum, ont enfin permis aux archéologues de se faire une idée précise des théâtres antiques. « Plusieurs auteurs, écrivait un antiquaire éminent, livrés à l'étude des monuments antiques, et entre autres Palladio, ont cherché, à l'aide des descriptions de Vitruve et de quelques ruines trop dégradées, à reproduire l'ensemble des théâtres anciens; mais la révélation complète de cette espèce de mystère archéologique était réservée à notre siècle : nous n'avons plus besoin d'interroger des débris épars, d'interpréter des vestiges douteux; plusieurs théâtres nous ont été rendus tels qu'ils existaient il y a dix-huit cents ans, au moment où les cendres du Vésuve les ensevelirent. Les marbres, les bronzes, les bois carbonisés, les indices des machines existent encore; et tel est l'effet que produit cette conservation miraculeuse, qu'en se trouvant au milieu de ces théâtres où il ne manque que des spectateurs, on écoute si l'écho n'a pas conservé quelques sons des derniers accents de l'acteur[3]. »

Dans un pays et à une époque où il arrivait aux oisifs de se baigner jusqu'à sept fois par jour, les thermes devaient être au nombre des édifices les plus importants d'une ville. Les Romains de l'ère impériale passaient dans les bains une notable partie de leur vie : les pauvres s'y rendaient le matin à l'appel de la cloche (*æs thermarum*) qui se faisait entendre dès l'aube; les riches y passaient souvent la seconde moitié du jour et la première de la nuit. Aussi ces sortes d'établissements étaient-ils à Rome d'une magnificence inouïe. Les thermes de Pompéi étaient sans doute bien loin d'égaler ces chefs-d'œuvre de l'ostentation impériale, mais ils n'en ont pas moins été une précieuse découverte pour l'archéologie. Ils forment une *insula*, c'est-à-dire un espace bâti, entouré de

1. *Ruines de Pompéi*, t. Ier, pl. 31, 32. Voyez aussi une description de ces bas-reliefs dans la *Pompeia* de M. Ernest Breton, p. 91 et suiv.

2. Voyez le récit de Tacite, *Annales*, XIV, 17.

3. Mazois, *Considérations sur la forme et la distribution des théâtres antiques*. On a retrouvé jusqu'à des *tessères*, sortes de jetons en os, en terre cuite ou en bronze, qui étaient les billets d'entrée au théâtre de Pompéi; on y lit un nom d'auteur, ou un titre de pièce, ou une indication de place, ou ces trois choses à la fois.

rues de tous côtés, au nord du Forum. On a donné aux chambres (*cellæ*) dont ils se composent les noms de *spoliatorium*, de *frigidarium*, de *tepidarium*, de *caldarium*, qu'on trouve dans les anciens auteurs. Quant au frigidarium (salle des bains froids), on le reconnaît avec certitude à Pompéi dans une salle de la meilleure conservation au milieu de laquelle est un bassin rond, en marbre blanc, avec des gradins pour s'asseoir; c'est le *baptisterium*. Mais, si l'on en croit Gau, le spoliatorium n'existait pas à Pompéi, ou du moins il s'y confondait avec le tepidarium[1]. On sait que cette pièce, appelée aussi *cella media*, où l'on ressentait une chaleur douce, était destinée à préparer les baigneurs aux ardeurs de l'étuve; il était assez naturel qu'ils s'y dépouillassent de leurs vêtements, et les casiers formés par les intervalles de la suite des télamons dont elle est ornée peuvent avoir servi à recevoir les habits[2]; on a pu se déshabiller sur les bancs de bronze qui étaient dans la même pièce. L'argument tiré des bains d'Orient, où le spoliatorium et le tepidarium ne sont qu'une même pièce, a sa valeur; ce qui n'empêche pas que, dans des établissements plus considérables, le spoliatorium ou apodyterium ne pût être une pièce à part.

De même, il est probable que dans les grands thermes de Rome, le *laconicum*, le *sudatorium* et l'*alveus* étaient autant d'appartements séparés; mais à Pompéi, dans les bains publics ou particuliers, ils formaient les trois parties de l'étuve ou caldarium. Toutes les étuves jusqu'ici découvertes présentent une disposition uniforme : une alcôve circulaire qui servait de lieu de repos, avec le *labrum* (bassin élevé sur un pied) au centre; un espace vide destiné à des exercices gymnastiques propres à provoquer la transpiration; un bain d'eau chaude. On peut considérer les thermes de Pompéi comme un abrégé des grands thermes, contenant toutes les parties essentielles au système des bains romains.

J'arrive au Forum, à ce centre de l'activité des habitants de Pompéi. Ce forum de Pompéi est le seul exemple venu jusqu'à nous de ces places qui ont joué un si grand rôle dans la vie publique et privée des anciens Romains[3]. Originairement, sous ce nom de forum, la même place servait à la fois de marché, de lieu de réunion pour les assemblées populaires,

1. La pièce à laquelle on a donné ce nom de *spoliatorium*, ouverte de tous côtés, n'est, suivant Gau, qu'un simple vestibule.

2. M. Breton a faussement attribué à Gau d'avoir dit qu'on se déshabillait dans le *frigidarium*; c'est le *tepidarium* qu'il identifie avec le *spoliatorium* ou *apodyterium*. Voyez *Ruines de Pompéi*, t. III, p. 71.

3. Il y avait bien le forum de Préneste; mais ses ruines, malgré la savante restitution de Hugot, n'avaient fourni que des indications insuffisantes.

de scène pour les représentations dramatiques, d'arène pour les exercices gymnastiques et les combats de gladiateurs. Plusieurs places publiques en Italie ont, suivant Gau, conservé des souvenirs fidèles des anciens fora : on y vend des denrées; on y assiste, les jours de fête, à des jeux, à des combats de taureaux, à des courses de chevaux; l'église catholique y occupe la place qu'occupait le temple païen[1], et l'hôtel de ville s'y élève où s'élevait la basilique. De ses nombreuses destinations, le forum ne conserva que les deux principales, les autres ayant passé aux théâtres, aux palestres, aux amphithéâtres. On finit même par avoir un forum pour la vente (*forum nundinarium*), et un autre pour les assemblées politiques et les tribunaux. Rome eut quatorze fora, Pompéi deux. Le forum civil de Pompéi, que des restes nombreux et importants permettent de restituer, se composait d'une area qu'entourait de trois côtés un portique soutenu par des colonnes doriques. Le quatrième côté était occupé par le temple de Jupiter. Tout le long du portique régnait une série d'édifices publics : c'étaient, sur l'un des côtés, la prison publique, un édifice qu'on croit avoir été un pœcile, le temple de Vénus, dont j'ai parlé, et la basilique; c'étaient, sur le côté qui fait face au temple de Jupiter, trois petits monuments semblables entre eux par la dimension et le plan, dont on n'a pas déterminé l'usage; c'étaient, sur le troisième côté, l'édifice dit d'*Eumachia*, du nom de la femme qui l'a élevé, ensemble de constructions dont la destination est également un problème[2]; un temple de Mercure ou de Quirinus; la curie, et enfin un vaste édifice dans lequel les uns ont vu un temple et d'autres une salle de banquets. Tous ces monuments, d'une belle architecture, resplendissants de peintures, devaient former l'ensemble le plus imposant. La place elle-même était ornée de statues, et l'on y pénétrait en passant sous des arcs de triomphe. Située, comme le prescrit Vitruve pour les fora des villes maritimes, dans la partie de la ville voisine du port, elle s'animait à toute heure d'une population variée de costume et de mœurs, que la religion, les affaires publiques, ou des intérêts privés, ou simplement la curiosité, y conduisaient de tous

1. Si l'on fait abstraction de la forme, et si l'on tient compte des différences d'idées et de mœurs, l'analogie la plus frappante avec le forum antique est celle qu'ont offerte les églises mêmes au moyen âge. En effet, on y passait des actes de vente, on y emmagasinait des foins et des blés, on y assistait à des épreuves judiciaires (*ordalies*), on y célébrait des danses, des festins; on y représentait des mystères. L'église, au moyen âge, était le foyer de la vie dans chaque ville. L'histoire est une répétition éternelle, éternellement variée.

2. M. Ernest Breton y voit une sorte de Bourse pour les marchands de draps et de laines (p. 112, 113).

les autres quartiers; prêtres, magistrats, juges, plaideurs, s'y rencontraient avec les simples promeneurs. C'était à la fois le lieu de rendez-vous des oisifs et celui des gens occupés, le comptoir du commerce et le bureau des nouvelles, le salon public des conversations élégantes et le foyer de tout ce qui restait à Pompéi de son ancienne vie municipale.

III

Mais, quel que soit l'intérêt qu'offrent les édifices publics à Pompéi, les plus intéressantes parmi les antiquités de cette ville ressuscitée sont encore les maisons particulières. Les grands monuments, par leur masse et leur solidité, opposent à l'action du temps une certaine résistance; on a pu du moins souvent étudier dans leurs ruines ceux qu'avait élevés l'antiquité. Il n'en est pas ainsi des demeures privées. Formées de matériaux plus légers et moins bien joints, elles ont été plus aisément balayées. Avant les découvertes de Pompéi et des villes du Vésuve, on ne connaissait la distribution des maisons romaines que par Vitruve et par le plan antique de Rome conservé au Capitole[1]; car, pour la petite maison découverte vers le milieu du dernier siècle dans la villa Negroni, et aujourd'hui détruite, ce n'était pas une demeure, mais un pavillon orné de peintures, un lieu de repos, ou peut-être un *venereum*.

La maison romaine, telle que les ruines de Pompéi nous l'ont révélée, se composait essentiellement de deux parties, l'une publique en quelque sorte, livrée aux clients et aux visiteurs, l'autre secrète, réservée au maître et à sa famille. La partie publique se composait, outre l'*atrium* qui en était la pièce principale, du *prothyrum*, des *alæ*, des *fauces*, du *tablinum*. Il n'y avait pas, devant les maisons de Pompéi, de ces areæ ornées de portiques comme celles qui précédaient les palais de Rome[2]. L'entrée des maisons de Pompéi donnait immédiatement sur la rue; cette entrée, haute, étroite, était décorée de deux pilastres avec des chapiteaux de fantaisie comme on le voit à la maison dite de Pansa, dans la rue des Thermes. Le *prothyrum* ou *aditus* était un long corridor conduisant de la porte d'entrée au seuil de l'atrium. Dans ses murailles étaient quelquefois percées des portes qui donnaient accès à la loge du portier et à des salles servant d'antichambre : on voit un de ces vesti-

1. Gravé, à ce qu'on croit, du temps de Septime Sévère.
2. Voyez le *Palais de Scaurus*, par Mazois.

bules à droite du prothyrum dans la maison appelée maison de Salluste; il offre quatre ouvertures, une sur la rue, une sur le prothyrum, une sur l'atrium, et la dernière sur une petite chambre qui fut sans doute la demeure du portier ou d'un intendant.

L'atrium, d'origine étrusque, et dont le nom venait des Atriates[1], n'était, à proprement parler, qu'une cour intérieure en partie couverte par l'avancement du toit dont les pentes déversaient l'eau de la pluie dans un réservoir central. Cette disposition, d'abord toute rustique, devint avec le temps un motif de décoration splendide. Destinée au dégagement et à la communication intérieure des appartements, elle fut bientôt une partie importante de la maison primitive, dont elle dut former le centre, et qui se terminait sans doute au *tablinum*. Il y avait plusieurs sortes d'atria. Le plus simple et le plus ancien, l'atrium toscan, était formé par quatre poutres qui se coupaient à angle droit, laissant ainsi entre leurs points de rencontre une ouverture à laquelle on donnait le nom de *compluvium*; celui d'*impluvium* était donné au bassin où se rassemblaient les eaux pluviales. Tels étaient, à Pompéi, l'atrium de la maison de Pansa, celui de la maison de Salluste. Dans l'atrium *tétrastyle*, il y avait quatre colonnes pour soutenir la toiture aux quatre angles de l'impluvium; tel était celui de la maison à laquelle on a donné le nom du général Championnet, présent à sa découverte[2]. Dans l'atrium corinthien, dont on a aussi retrouvé des exemples à Pompéi et à Herculanum[3], une série de colonnes formait un portique autour d'une area découverte qui avait l'impluvium au centre. « A l'origine, dit M. Antony Rich, l'atrium servait de lieu de réunion ou de pièce publique où les femmes travaillaient à leurs métiers, où les statues de la famille et les images des ancêtres étaient exposées; il contenait les dieux domestiques et leur autel, aussi bien que le foyer de la cuisine (*focus*). » Plus tard, il devint le lieu de réception des clients et des étrangers, et une partie de sa destination fut attribuée au *tablinum*.

Le *tablinum* était la pièce qui venait immédiatement après l'atrium; il était destiné à renfermer les archives de la famille; on y joignit plus

1. On l'appelait aussi *cavædium* (*cava ædium*). Je pense même que le nom de *cavædium* s'appliquait plus spécialement à la cour intérieure, et que le nom d'*atrium* signifiait l'ensemble des appartements dont se composait la partie publique de la maison romaine. Je me suis servi du mot *atrium*, comme plus usité.

2. L'atrium de la maison romaine du prince Napoléon, avenue Montaigne, est un atrium tétrastyle.

3. Voyez dans le *Palais de Scaurus*, de Mazois, une restitution faite d'après les données fournies par deux atria, l'un à Pompéi, et l'autre à Herculanum (p. 57).

LARAIRE DANS LA MAISON DU POÈTE

tard les portraits des ancêtres. Les *alæ* étaient, comme leur nom l'indique, des pièces situées aux deux côtés de l'atrium; elles étaient munies de siéges et fermées par des rideaux. On trouve dans les galeries des maisons turques des pièces également fermées par des rideaux et où règnent des divans; elles servent aux entretiens du maître de la maison avec les visiteurs. Tel était peut-être l'usage des alæ. Les *fauces* étaient les passages étroits qui, de chaque côté du tablinum, conduisaient au *péristyle*. Il n'y avait quelquefois qu'une seule *faux*. En revanche, le tablinum était ordinairement ouvert des deux côtés. Seulement, du côté du péristyle, il y avait une cloison mobile au moyen de laquelle on pouvait le fermer à volonté. Grâce à cette disposition, on pouvait, quand le fond du tablinum était ouvert, embrasser dès le prothyrum l'ensemble de la maison et jouir de l'aspect de ses magnificences intérieures. Le regard, traversant d'abord l'atrium, apercevait derrière la partie publique de la demeure sa partie secrète; il voyait s'élever les colonnes du péristyle, les ombrages du *xyste*, et pénétrait jusque dans l'*œcus;* cette perspective devait avoir quelque chose de mystérieux et d'imposant, aussi bien fait pour plaire à l'imagination qu'aux yeux.

L'atrium, si l'on donne ce nom à l'ensemble des appartements réunis autour du cavædium ou cour couverte, était la maison étrusque. Le *péristyle*, où nous arrivons maintenant, avec les appartements qui en dépendaient, formait la partie grecque dont l'addition à la maison étrusque semble avoir fourni tout le développement de la maison romaine. On donnait le nom de péristyle à un espace formant, comme l'atrium, une cour intérieure, mais plus large et entourée de colonnes, même dans les maisons où il n'y a qu'un simple atrium toscan. Cette cour avait aussi quelquefois son impluvium, souvent aussi une fontaine; elle était ordinairement disposée en jardin auquel on donnait le nom de *xyste*. C'était là que s'ouvraient les appartements privés du maître et de sa famille, où ne pénétraient que les parents et les intimes amis. L'*œcus* (du mot grec οἶκος, qui signifie maison) était la pièce principale de cette division. Dans la maison de Pansa il se trouve au fond du péristyle. Cette pièce répondait à notre salon et servait aussi à l'occasion de salle de festin. Il y avait plusieurs sortes d'œcus. Les plus magnifiques étaient les œcus égyptiens dans lesquels, au moyen d'un double étage de colonnes, le toit qui couvrait la partie centrale du salon se trouvait exhaussé au-dessus du toit qui couvrait les côtés; la partie la plus basse de la toiture était en terrasse et formait une promenade autour de la partie la plus élevée. L'œcus *cyzicène* se distinguait par de larges baies qui laissaient pénétrer la lumière de tous côtés et la vue errer tout autour de l'appartement.

L'œcus de la maison de Pansa avait une grande ouverture sur le jardin.

Le *triclinium* ou salle à manger était également dans cette partie secrète de la maison. Ce nom venait du triple lit qui se trouvait au milieu de la salle, le quatrième côté restant libre pour le service. Il y avait des triclinia d'été placés sous des treilles dans les jardins[1]. Les autres appartements étaient, soit distribués autour du péristyle, soit à l'étage supérieur. La gravure ci-jointe représente une partie d'un péristyle en ruine dans la maison qu'on a appelée maison du poëte, une des plus curieuses de Pompéi par son élégance et par la beauté de ses peintures. La petite niche qu'on y aperçoit est un *laraire;* c'est une chapelle dans laquelle on a trouvé une statuette de faune qui devait représenter le génie tutélaire de la maison. Le péristyle de la *maison du poëte* (qui n'était peut-être, d'après certains indices, que la maison d'un joaillier) n'était entouré d'un portique que de trois côtés seulement. Au quatrième se trouve le mur contre lequel est adossé le laraire.

Il y avait quelquefois, dans la partie réservée d'une maison romaine, un appartement secret entre tous : c'était le *venereum*. On en a trouvé un exemple à Pompéi dans la maison de Salluste. Cet appartement se composait de deux cabinets ornés de peintures, d'un triclinium et d'une petite pièce où se trouvait un fourneau pour tenir les plats chauds, disposés autour d'un péristyle formé de huit colonnes octogones peintes en rouge. Ce péristyle ne régnait que de trois côtés. Au centre était un petit parterre. Les murailles du péristyle offraient des peintures qui représentaient la curiosité d'Actéon et sa punition; elles sont conservées.

Les maisons avaient des boutiques qui en occupaient le rez-de-chaussée et formaient comme une partie extérieure. Les unes n'avaient aucune communication avec l'intérieur; elles étaient louées. Les autres communiquaient avec les appartements du maître qui y faisait vendre ses denrées. Cet usage s'est conservé à Florence, où les propriétaires de palais font vendre à un guichet par un intendant le vin et l'huile récoltés sur leurs terres. On donnait le nom d'*insula* à la maison ou au groupe de maisons contiguës qu'entourait un espace libre, comme une île est entourée par les eaux. La maison de Pansa, avec ses boutiques, formait une insula. Le nom d'*isola* est encore employé au même sens dans plusieurs villes d'Italie, et celui d'*île* a dû l'être également dans nos villes méridionales[2]. Un assez grand nombre de boutiques ont été retrouvées à Pompéi

1. Voir un triclinium d'été dessiné dans le *Palais de Scaurus;* c'est la restitution d'un triclinium trouvé à Pompéi (p. 257).

2. Par exemple à Avignon, où les marques d'une division de la ville en *îles* numérotées étaient encore visibles il y a quelques années.

avec les objets qu'elles renfermaient. La planche VIII du tome II des *Ruines de Pompéi* présente la restitution assez pittoresque d'une boutique de comestibles avec comptoir et étalage à la mode romaine.

IV

La décoration des édifices à Pompéi, telle que la découverte nous l'a présentée, a offert tout ce qu'on pouvait attendre d'une ville de province riche, élégante et voluptueuse. On n'a guère rencontré de marbres que dans les temples et les théâtres; mais on a trouvé une foule de peintures murales, des arabesques de stuc, des mosaïques; des couleurs éclatantes ou douces recouvraient partout les murailles et marquaient jusqu'aux moindres détails de l'architecture. Cette polychromie générale répondait par sa richesse à la beauté du ciel qui brillait entre les ouvertures de l'atrium et du péristyle; elle se mariait à la fraîcheur de la verdure et à l'éclat des fleurs cultivées dans les xystes, de façon que le regard, en quelque endroit qu'il se posât, était réjoui et charmé, soit qu'il admirât la beauté et le nombre des colonnes qui formaient les portiques, soit qu'il se plût à examiner sur les murailles et les pavés la variété pittoresque des figures ou des ornements fantastiques qu'on y avait jetés à profusion.

« L'usage des pavés en mosaïque, dit M. Ernest Breton, était presque aussi général à Pompéi que celui de la peinture dans l'ornementation des édifices. Les plus simples de ces mosaïques étaient blanches et entourées de filets noirs; beaucoup se composaient de marbre blanc et noir formant des labyrinthes ou d'autres motifs plus ou moins élégants encadrés par des grecques[1]; mais il en était de plus fines, de plus précieuses, qui offraient de grandes compositions coloriées, telles que la bataille dans la maison du Faune, ou de véritables tableaux comme la scène dramatique qu'a signée Dioscoride de Samos[2]. » Il y avait aussi d'autres modes de pavages plus communs, tels que les galets, l'asphalte. On donnait le nom d'*opus signinum* à un mélange de tuiles brisées en menus fragments et de mortier qu'on battait jusqu'à ce qu'il en résultât un sol compacte.

Ces mosaïques précieuses dont parle M. Breton n'étaient point for-

1. Telles sont les mosaïques trouvées dans la maison de campagne dite *maison de Diomède*, et située rue des Tombeaux. Voyez l'ouvrage intitulé : *Herculanum et Pompéi*, par H. Roux et L. Barré, 6e série, pl. I et suiv.

2. *Pompeia*, 2e édit., p. 27.

MUSICIENS — MOSAÏQUE DE POMPÉI

mées de morceaux de marbre comme les mosaïques ordinaires; elles se composent de petits cubes d'une pâte vitreuse artificielle dont la finesse et l'éclat sont admirables. Telle était la composition de la célèbre *Bataille d'Issus*, de cette mosaïque large de seize pieds et deux pouces, haute de huit pieds et demi, trouvée dans la maison du Faune, et l'un des plus beaux et des plus curieux monuments que l'antiquité nous ait légués[1]. C'est chose bien regrettable qu'un morceau d'un si grand prix ne nous soit pas parvenu dans son intégrité. Il paraît que cette mosaïque avait été déjà brisée en plusieurs endroits antérieurement à la catastrophe qui causa la ruine de Pompéi, car on y remarque les traces d'un travail de réparation dont la grossièreté fait contraste avec le fini des parties plus anciennes.

On s'accorde aujourd'hui à voir une représentation de la bataille d'Issus dans cette grande composition où figurent vingt-six guerriers et quinze chevaux. Nous savons qu'il existait sur ce sujet un tableau célèbre dû au pinceau d'Hélène, fille de l'Égyptien Timon et contemporaine d'Alexandre, tableau placé par Vespasien dans le temple de la Paix[2]. Cette mosaïque en est-elle une copie? Il semble assez naturel de le croire, surtout si l'on considère la beauté de cette composition qui annonce un grand artiste. La scène représentée est double; d'un côté c'est le combat, et de l'autre la fuite. A la gauche du spectateur, dans la partie du tableau la plus dégradée, est le groupe des Macédoniens. Alexandre se fait reconnaître à la place qu'il occupe et à la vigueur de son action; il est à cheval, la tête nue, couvert d'une cuirasse; un manteau de pourpre flotte sur ses épaules. De sa longue pique (*contus*) il vient de traverser de part en part le corps d'un Perse au moment où celui-ci achevait à peine de se dégager de dessous son cheval abattu. A droite, c'est le groupe des Perses. Darius y apparaît sur son char, tel que le représente Quinte-Curce, *élevé comme sur un trône*. Il est coiffé de la tiare et a le corps enveloppé d'un large vêtement de pourpre; il tient son arc à la main et semble vouloir aller au secours du Perse expirant[3]. Mais déjà l'aurige a détourné les chevaux du quadrige royal qui fuient en passant sur le corps des blessés; la déroute des Perses a commencé.

On sait que le génie et la valeur d'Alexandre déterminèrent à Issus le

1. Cette mosaïque a été découverte le 24 octobre 1831. Voir l'ouvrage cité de MM. H. Roux et L. Barré, 6e série, pl. 20 à 27.

2. Sillig, *Catalogus artificum*, au mot *Helena*. Hélène était la sœur de Timon, suivant O. Müller (*Manuel d'archéologie*, § 165).

3. Ce guerrier était probablement un de ceux qu'on appelait *cousins du roi*, et qui marchaient devant son char. Voyez Quinte-Curce.

gain de la bataille au moment où elle semblait perdue pour les Macédoniens. Il eût été impossible de représenter d'une manière plus frappante que ne l'a fait l'auteur de cette composition l'action personnelle du héros macédonien et ses conséquences immédiates. La figure d'Alexandre, dont il ne reste malheureusement que la partie supérieure, respire la fierté et le courage; on croit voir le Génie de la guerre fondre sur l'ennemi par une charge rapide. L'agonie du Perse blessé et celle de son cheval sont rendues avec la plus grande et la plus pathétique vérité. On trouve dans Darius l'expression du courage persistant dans la défaite, mais étonné et impuissant; ses yeux sont fixes, ses bras tombent, la fatalité s'empare de lui. La dégradation qui s'étend sur une moitié du tableau n'a laissé subsister que des parties insignifiantes des figures des guerriers macédoniens; mais celles des Perses, à ce moment où commence la défaite, offrent une variété d'attitudes, de mouvements, d'expressions qu'on ne peut trop admirer. Les chevaux sont admirables de vie généreuse; celui d'Alexandre, dont on ne voit que la tête, semble digne, par sa beauté et par son ardeur, du nom de Bucéphale. Celui qu'on voit en avant du tableau, présentant la croupe au spectateur, offre un raccourci dont la beauté égale la hardiesse. Tout, dans cette magnifique composition, est clair, et tout y est vivant; la richesse des détails y est égale à la simplicité de l'ordonnance générale; tout y respire à la fois la grandeur et la beauté antiques.

Nous donnons ici la gravure d'une des deux mosaïques qui ont été trouvées à Pompéi signées du nom de Dioscoride. Cette mosaïque représente une scène de théâtre. Quatre personnages sont occupés à exécuter un morceau de musique : l'un frappe des doigts sur une sorte de tambour de basque (*tympanum*), un autre fait résonner des cymbales, une jeune femme joue de la double flûte, et un petit garçon s'apprête à souffler dans un cornet. Les attitudes de ces figures sont d'une expression franche et vive. On lit en grec à la partie supérieure du tableau : *Dioscoride Samien l'a fait*. Les anciens doivent avoir fait grand cas de cette mosaïque, si, comme l'a cru Winckelmann, une fresque trouvée dans les ruines de Stabie en est la reproduction.

V

Parmi les chefs-d'œuvre de l'art antique réunis dans le musée Bourbon, à Naples, on remarque un groupe en marbre de deux figures auxquelles on a donné les noms d'*Oreste et Électre*. Ce monument précieux a

été tiré des ruines d'Herculanum. Il est en marbre grec et d'une conservation remarquable. Oreste est nu; il a la tête ceinte de la tænia. Électre est vêtue d'une tunique sans manches ni agrafes, longue et ample aux extrémités, et serrée par un simple cordon autour du corps; un petit manteau (*ampechonion*) est jeté sur son épaule droite[1]. Voici le jugement porté sur ces figures par M. Raoul-Rochette : « Tout respire, dans cet admirable groupe, cette expression profonde et naïve des caractères, ce sentiment juste et vrai des convenances qui caractérisent le bel âge de la sculpture grecque. Le travail, aussi éloigné de la sécheresse que de la recherche, semble pourtant tenir, par la manière dont les draperies et surtout les cheveux sont traités, de l'ancien style grec, que je me permettrai d'appeler attique, attendu qu'il n'a rien de la précision et de la rigidité tant soit peu conventionnelle de l'école éginétique. Quoi qu'il en puisse être, ce morceau capital appartient certainement à une excellente école grecque et doit peu s'éloigner de la grande époque de Phidias[2]. »

A côté de cet ouvrage de style presque archaïque, et qui néanmoins appartient à la belle époque de la sculpture, voici une œuvre gréco-romaine : c'est la statue de Bacchus trouvée à Pompéi dans le temple d'Isis. Cette statue de marbre fut, comme nous l'apprenons d'une inscription gravée sur la base, érigée aux frais de N. Popidius Ampliatus, probablement après la réédification du temple d'Isis par un autre membre de la famille Popidia. Ce temple d'Isis avait été détruit par le tremblement de terre de l'an 63; on a donc dans cette statue de Bacchus un spécimen intéressant de l'art du premier siècle. Les formes de cette statue sont d'une élégance assez molle, et la beauté de la figure manque de signification[3].

On trouve beaucoup plus de caractère dans les statues de la famille Balba sorties des fouilles d'Herculanum. Les deux statues équestres, auxquelles on a donné les noms de Balbus père et de Balbus fils, ont été comparées à la statue équestre de Marc-Aurèle qu'on voit sur la place du Capitole; elles ont paru d'un goût plus pur et d'une exécution plus sévère[4]. Les statues de plusieurs femmes de la même famille, qui faisaient l'ornement du théâtre d'Herculanum, donnent une grande idée de la manière dont les artistes de l'école impériale entendaient le portrait

1. Ce groupe a été publié pour la première fois par M. Raoul Rochette, dans ses *Monuments inédits d'antiquité figurée, Orestéide*, pl. 33, fig. 1. Voyez aussi *Herculanum et Pompéi*, t. VI, 1re série des bronzes, pl. 43.

2. *Monuments inédits*, etc., p. 167.

3. *Herculanum et Pompéi*, bronzes, pl. 21.

4. *Ibid.*, pl. 57, 58.

en sculpture. Elles ont des vêtements de Muses, suivant l'usage pratiqué alors d'emprunter les costumes et les attributs des divinités, usage qui permettait à l'artiste de s'élever dans son œuvre à l'idéal sans effacer le caractère individuel. Une de ces statues surtout est remarquable : l'attitude, le geste, ainsi que la draperie, sont pleins de grâce.

Parmi les statues de bronze, on doit citer d'abord celle qui représente Alexandre à cheval et qui a paru à quelques-uns digne d'être une reproduction, ou tout au moins une réminiscence de la fameuse statue équestre d'Alexandre par Lysippe. On vante avec raison la statuette de faune trouvée à Pompéi dans la maison qui a reçu de cette découverte le nom de *maison du Faune*, et où nous avons vu qu'avait été trouvée également la belle mosaïque représentant la bataille d'Issus; à l'élégance svelte des formes, cette statuette unit, dit-on, le mérite d'un travail exquis. Dans le Mercure assis, l'un des meilleurs bronzes du musée Bourbon, on a remarqué la longueur des cuisses comme un attribut du messager de Jupiter. Un charmant Apollon citharède se fait remarquer par la délicatesse de ses formes et par l'arrangement féminin de sa chevelure. Plusieurs beaux bronzes représentent la Fortune; l'un nous la montre les pieds sur un globe, relevant sa robe à la façon d'une danseuse. Citons encore une Victoire trophéophore dont l'attitude est gracieuse, et dont le collier, les bracelets, le baudrier et la chaussure sont dans le goût étrusque.

Passons maintenant aux peintures murales dont la découverte a été si importante pour l'histoire de l'art antique, et auxquelles il est juste de consacrer un article à part.

LOUIS DE RONCHAUD.

(La fin prochainement.)

NÉGOCIATION

D'ŒUVRES DE TAPISSERIES

DE FLANDRE ET DE FRANCE

PAR LE NONCE GUIDO BENTIVOGLIO POUR LE CARDINAL BORGHÈSE

(1610-1621)

(Lettres et documents pour la plupart inédits.)

Monsignor Guido Bentivoglio, en 1607, vers août, fut mandé nonce de la cour romaine aux pays de Flandre. Prélat d'une courtoisie raffinée et d'un grand savoir-faire, il était alors l'un de ces *Monsignori* le mieux rompus aux dextérités et aux finesses de l'art de se gouverner auprès des grands pour se bien asseoir dans leur esprit et monter, à leur ombre et faveur, différents degrés de la difficile échelle des ambitions. Messer Guido avait d'ailleurs tout ce qu'il faut pour aller loin et haut : le plus beau nom, l'esprit charmant, beaucoup d'acquit, et, au-dessus de tout, ce tact si précieux qui vous laisse reconnaître à quelles heures il convient, pour être habile, soit de manifester, soit de dissimuler la mesure de ses propres talents. En un mot, telle faveur qu'il eût pu obtenir, ce ne serait pas justice lui rendre que de douter qu'il n'en fût pas digne ou peu capable d'y faire le plus grand honneur.

C'était sous le pontificat de Paul V, un Borghèse : le népotisme de ce saint-père couvrait alors de sa toute-puissance la personne de son neveu Scipione Caffarelli, déclaré cardinal Borghèse en même temps que cardinal patron.

Être en ces temps cardinal patron, c'était assurément tenir le pouvoir

à pleines mains : c'était être l'intermédiaire et l'inspirateur du pontife. Par le fait, les intentions et desseins du cardinal patron devenaient les volontés et décisions de son Souverain Maître, *le serviteur des serviteurs de Dieu*.

Monsignor Guido Bentivoglio, avec une dextérité presque exemplaire, se mit sous les ailes d'un si beau protecteur. Qui a lu sa correspondance charmante, habile, fine, caressante, flatteuse, pénétrante et profonde en tous points et tour à tour, ne se peut dissimuler qu'il avait un esprit de la plus heureuse trempe et qu'il était doué au plus haut degré de cette intelligence exquise à connaître les directions que doit dicter, dans le privé comme dans le public, ce que la langue italienne appelle si bien *l'arte nautica della politica*.

Quel était maintenant ce cardinal patron dont le bon vouloir faisait, le 3 juin 1607, donner le titre, dans les ordres, d'archevêque de Rhodes à monsignor Guido Bentivoglio, et un rang dans le saint-siége parmi les prélats assistants de Sa Sainteté? — Je trouve, dans un écrit du temps sur la physionomie morale des cardinaux, ce trait de plume à son endroit : « ...Recherchant les distractions, il évite toutes choses fastidieuses; il est de peu de lettres et de valeur, mais du plus vif esprit. Il se comble de revenus, il se complaît à acheter des palais, à rechercher des peintures; il dépense volontiers... »

C'est sous ce rapport d'un goût très-vif pour les belles choses, d'une insatiable ambition pour tout ce qui tient aux beaux-arts, d'un esprit de haute intrigue et d'un instinct capable de grosses dépenses pour s'en assurer la possession, que j'ai à représenter ici le grand acquéreur et fondateur de ce palais Borghèse qui, encore aujourd'hui, est l'une des gloires de la Rome moderne. Ce cardinal recherchait les tableaux de premier ordre, les tapisseries de grande tournure; il n'admettait rien de vulgaire, l'art avant tout et dans tout. C'est le côté le plus glorieux de la puissance qu'il eut à Rome pendant les quinze années que dura le pontificat du pape son oncle. Maître de la correspondance avec les nonces, il les excitait à l'instruire des belles choses qu'ils voyaient et rencontraient; dispensateur des bénéfices, des avantages, des récompenses, des grandeurs et des progrès de la fortune de tant de subordonnés et de serviteurs ambitieux, il lui était facile d'attendre d'eux toute complaisance, tout empressement à le satisfaire; au reste, c'était, de leur part, se prêter à de fort beaux agréments.

Entre autres sources de détails, c'est à celles de ce genre que j'ai porté mes attentions. Je me suis beaucoup adonné à l'examen de la correspondance de plusieurs nonces de ce temps : celle du nonce Guido Ben-

tivoglio, en Flandre dès 1607 et en France dès 1616, est précieuse entre toutes.

Si la politique en eût été le seul objet, je n'aurais aucun motif d'en faire ici mention; mais les tapisseries, ces grandes royales tentures, ce magnifique côté de la pompe et du luxe des demeures princières, y ont une part peu commune. Voilà comment je suis amené à reproduire les textes curieux et intéressants pour les gens de goût d'une correspondance échangée en divers temps entre deux beaux esprits de la cour romaine : un cardinal patron, qui en fait d'art et de goût fut un héros, et un nonce habile, clairvoyant et empressé, auquel les dignités de la pourpre et les gloires de la plus belle et la plus élégante réputation littéraire et politique étaient réservées.

Bentivoglio convenait très-bien à Borghèse. Nul n'était comparable au premier pour s'entendre aux commissions du second en ce domaine des arts. On sent à ses dires que l'empressement de ses réponses, le soin de ses recherches et la complaisance de ses détails tenaient autant du goût particulier qu'il avait à se mêler de telles choses que du plaisir qu'il ressentait à de telles occasions de bien faire sa cour. Le grand renom qu'il acquit plus tard par ses beaux travaux d'histoire, l'importance qu'il eut plus tard aussi dans les conseils lorsqu'il fut le cardinal Bentivoglio, donnent d'ailleurs beaucoup de prix à ces documents que je livre aujourd'hui comme inédits, et qui sont d'un intérêt aussi curieux qu'aimable tant par la nature même des objets qu'ils signalent que par la façon gracieuse et avenante qui préside à leur négociation. La première lettre que je rencontre est le document le plus étendu : l'affaire des tapisseries n'est pas là, comme dans beaucoup d'autres dépêches, sous forme d'incident; s'il y est question d'autre chose, ce n'est que d'art, de tableaux, d'une horloge curieuse; mais, quant au but principal, il est tout de tapisseries, tapisseries d'un projet magnifique, une histoire de Samson commandée jadis par Henri II, puis abandonnée par suite de la mort du roi et de la pénurie du trésor où nous avaient jeté les troubles des guerres civiles. Il y a des pièces à l'appui, des lettres, des projets, en somme c'est tout un discours fort authentique et où la qualité des objets est tout à fait digne de la qualité des personnages qui en traitent.

Monsignor Guido comptait déjà plus d'un an de nonciature auprès de l'archiduc, à Bruxelles, lorsqu'il adressa cette lettre au cardinal Borghèse; il était déjà fort au courant des choses de Flandre, il s'était déjà enquis non point seulement des faits et des coutumes politiques, mais on voit qu'il s'était instruit des diverses matières d'art, manifestant en cela sa qualité de grand italien, exerçant ce goût inné que plus tard, lorsqu'il

sera l'un des princes de l'Église comme cardinal, il développera avec tant de faste pour l'ornement de son palais de Monte Cavallo, palais, du reste, qui le ruinera, et qu'il devra, sur la fin de sa vie, vendre au cardinal Mazarin.

Le nonce Bentivoglio au cardinal Borghèse.

« Votre illustrissime Seigneurie, connaissant que je n'ai point de plus grand désir ni de plus grand devoir au monde que de la servir, peut bien croire que toute occasion qui m'arrive de lui en donner la preuve est toujours faite pour me causer une incroyable satisfaction. Je servirai donc Votre Seigneurie de tout mon pouvoir dans l'affaire des tentures en tapisseries. Je dois, du reste, lui dire que, pour avoir eu l'occasion de faire ouvrager plusieurs chambres par commission du cardinal Montalto (ainsi que d'après la lettre de Votre illustrissime Seigneurie j'ai compris qu'elle le savait), j'ai été à même d'être pleinement informé de pratiques concernant de telles matières. Ce même cardinal demandait ce que demande aussi Votre Seigneurie, c'est-à-dire des choses toutes faites, d'un dessin excellent et d'un travail non moins excellent. Je mis alors à cette commission toute la diligence qu'elle requérait. Mais, comme ni les maîtres qui exécutent ces ouvrages ni les marchands qui les livrent tout faits ne visent à autre chose qu'à un gain rapide, il en résulta qu'alors je ne réussis point à en trouver de nature à correspondre au goût du cardinal : d'où je suis porté à croire que le soin que je mettrais, encore même avec plus de recherche aujourd'hui, à satisfaire Votre Seigneurie, n'arriverait qu'à de peu meilleurs résultats. J'estime donc que, voulant des choses sortant de l'ordinaire, il conviendra que Votre Seigneurie prenne le même parti que le cardinal Montalto, consistant à faire mettre la main à des ouvrages commandés expressément après avoir trouvé quelques dessins dont la perfection d'art corresponde à la finesse de l'exécution. Je trouvai, en effet, un dessin des plus beaux, œuvre non récente d'un vaillant peintre pour une tapisserie exécutée à la demande du roi Philippe II. Je traitai avec le maître tapissier, je fis accord sur le temps, sur le prix, et, au bout d'un an, l'œuvre fut accomplie. Précisément, cette semaine les caisses ont été commandées, et, d'un jour à l'autre, elles partiront pour l'Italie. Mais le cardinal Montalto, ne se contentant pas des tentures déjà exécutées pour l'étendue de deux pièces, m'a écrit de nouveau, — il y a de cela deux ordinaires, — me priant avec la plus grande instance pour que j'apporte une nouvelle diligence à lui trouver d'autres tapisseries, ou au moins des dessins accomplis et pour la même grandeur de sept bras ou *aunes,* comme on dit ici. J'allais donc aviser Sa Seigneurie d'un projet véritablement excellent tombé tout récemment dans les mains de ce même tapissier, lorsque m'est survenue la lettre de Votre illustrissime Seigneurie, me requérant de ces mêmes matières. Ce dessin représente l'*Histoire de Samson;* il fut fait aux instances du roi de France Henri II, mais la tapisserie ne fut pas exécutée, car non-seulement par suite de la mort du roi et des troubles du royaume l'ouvrage ne fut pas entrepris, mais les derniers coloris ne furent même pas donnés au dessin. Le peintre était de Malines : bien que né en Flandre, il vécut cependant de longues années en Italie où, imitant les vaillants artistes de ce temps, il s'acquit là aussi une grande réputation. Ce dessin, comme je l'ai dit, est de la plus grande beauté : on y remarque beaucoup d'invention; il est rempli de très-grandes figures respirant une extraordinaire majesté. Le dessin des tapisseries exécu-

tées pour le cardinal Montalto représente l'*Histoire de Noé*. Il est aussi de la main d'un bon maître, et est d'une grande majesté; mais, si je dois dire ce que je pense, il me paraît inférieur à l'autre : il faut aussi dire que l'histoire de Noé a déjà été souvent représentée, et que celle de Samson ne l'a jamais été. Quelques morceaux même, comme je l'ai signalé, n'ont pas reçu les dernières couleurs; l'œuvre serait donc toute nouvelle, et on ferait concourir à son exécution toutes les qualités voulues. Enfin, l'histoire de Samson en elle-même est une des plus curieuses qui se puissent lire dans les histoires tant profanes que sacrées. J'ai parlé au tapissier sur le temps nécessaire au fini de l'ouvrage, et, encore bien que soit grande la lenteur de ces gens, je pourrais néanmoins me faire fort (d'après ce qu'il m'a dit) que, se mettant au métier dès maintenant, on pourrait en voir la fin de manière à s'en servir l'hiver prochain. Ce maître a pour l'ordinaire plus de cent cinquante ouvriers; on choisirait les meilleurs, on réchaufferait leur ardeur par les moyens en usage, particulièrement avec le remède du bien boire, et on s'arrangerait en somme pour qu'aux promesses faites correspondît l'exécution complète du travail. Voilà pour les ouvrages à faire. Quant à ceux qui sont tout faits, je ne manquerai point d'user d'une souveraine diligence, à Anvers et ici, pour recevoir toutes informations. En attendant, j'envoie à Votre Seigneurie la note de toutes les divisions ou *pièces* de l'*Histoire de Samson*. Bien que ces morceaux soient tous pour être faits dans la plus grande largeur et dessinés ou pour une salle ou pour de vastes pièces, on pourrait cependant les réduire à des proportions plus étroites; mais besoin est de dire que ce serait faire tort à certains que de ne point les laisser aux mesures projetées, principalement aux deux qui représentent, l'une *le carnage que Samson fait des Philistins avec une mâchoire d'âne*, l'autre *la destruction de l'édifice quand il se tue lui-même et en même temps un si grand nombre de gens*. Il importe donc que Votre illustrissime Seigneurie se décide et qu'elle m'ordonne aussi vite que possible ce que j'aurais à faire. Je ne dois pas manquer de dire encore à Votre Seigneurie que, pour ne point agir doublement et faussement avec le cardinal Montalto, il ne m'a pas paru possible de lui taire ce que je savais de ce second dessin; mais comme je suppose que Votre Seigneurie et le cardinal ont devisé ensemble sur ces matières des tapisseries de Flandre, je suppose aussi que vous vous entretiendrez au sujet de cet ordinaire. J'estime aussi qu'il sera facile de vous bien entendre et que l'occasion étant aujourd'hui à Votre Seigneurie de faire travailler pour son compte (le cardinal Montalto l'ayant déjà tant fait pour le sien que pour le moment il lui en doit suffire), ce sera donc le désir de Votre Seigneurie qui aura lieu d'être aussitôt mis en œuvre.

Au reste, j'ai gardé bonne mémoire du goût que Votre Seigneurie, avant mon départ de Rome, me manifesta d'avoir d'anciennes peintures; je lui en adresse une qui ne m'est pas venue sans peine dans les mains. Je puis hautement affirmer qu'elle est des plus belles qui se soient jamais faites dans les Pays-Bas. Le peintre était de Bruges, très-fameux en son temps lorsque florissait cette cité qui était l'Anvers de la Flandre. Cette peinture représente le corps entier du Christ Notre-Seigneur, déposé dans le sépulcre, avec six demi-figures intervenant à cet office de la sépulture. Ce tableau ayant toujours joui ici d'une grande célébrité, j'espère vivement qu'il sera tenu pour chose digne de Votre Seigneurie. Par cette même occasion, j'ose encore adresser à Votre Seigneurie douze paysages, souhaitant qu'ils puissent être propres à revêtir quelqu'une des murailles de la villa qu'elle va, comme je l'entends dire, préparant et meublant. Ces paysages sont l'œuvre d'un bon peintre d'Anvers; mais cependant il ne faut pas chercher en eux cette qualité si précieuse qui fait *l'isquisitezza* d'un travail : je me suis con-

tenté, pour éviter l'ennui d'une trop longue attente, plutôt d'une vraie franchise dans le pinceau que du fini dans les petites choses. Leur forme tient un peu du capricieux, six étant ovales et six d'une mesure beaucoup plus large que haute. Comme je voudrais encore que Votre Seigneurie eût quelque chose d'ici qui parût nouveau en Italie, j'ai décidé de lui envoyer en même temps une horloge qui, je le pense, sera également fort propre à figurer, soit dans la salle, soit dans une grande pièce de sa villa. La curiosité de cette horloge sera de marquer les heures et les demi-heures avec accompagnement de musique, selon la coutume de ce pays : la musique ayant été faite selon le goût flamand n'aura peut-être pas une entière conformité avec l'*andamento* des notes italiennes, mais enfin ce sera une chose nouvelle. Dieu veuille même que sa nouveauté n'en rende pas difficile l'accommodement aux maîtres de Rome. Comme tous les instruments de ce genre, il lui sera sans doute nécessaire de le mettre quelquefois en règle ; au reste, avant de l'expédier, je ferai en sorte qu'un des maîtres d'ici m'indique les *préceptes de l'art*, et je les adresserai par écrit à Votre Seigneurie. En somme, l'horloge est excellente par elle-même, et la sonnerie de la musique détache les sons avec beaucoup de clarté. En tout cas je ne doute pas que, dans les tableaux comme dans l'horloge, si Votre Seigneurie ne les trouve pas à la hauteur de son goût, elle n'en voudra pas moins bienveillamment agréer mon désir, lequel, quant au fond, concourt pleinement au rôle où ne peut atteindre dans ses manifestations extérieures la faiblesse de mon mérite. »

« Bruxelles, 9 janvier 1610.

« Pour me voir en chemin plus sûr, j'ai depuis fait venir d'Anvers un peintre de grand talent, mon ami, et qui a passé beaucoup d'années en Italie, afin qu'il vît le dessin de l'*Histoire de Samson*. Il l'a vu, il l'a loué extraordinairement à tous égards, et il m'assure qu'il en pourra sortir la tapisserie la plus belle et du plus grand air qui ait jamais été faite en Flandre. Le dessin peut servir pour salles et pour chambres plus ou moins hautes ou basses, et beaucoup de morceaux pourront encore être disposés dans le mode et le besoin voulus. Que Votre Seigneurie me commande donc, afin que je puisse exécuter ses ordres avec cette diligence et cette efficacité qui ne sont que de mon devoir[1]. »

1. A cette lettre était jointe la note des divisions du dessin, et, comme en ces reliques du passé tous les renseignements, si abstraits qu'ils soient, ont leur valeur, je n'hésite pas à la reproduire. Le dessin dont il est ici question est celui qui avait été fait à l'instance d'Henri II. Nous verrons ensuite comment il fut modifié ou plutôt transformé dans ses divisions pour la convenance du cardinal patron.

*Explication du dessin de l'*Histoire de Samson *en douze pièces, toutes d'une hauteur de cinq aunes sans la bordure.*

Dans la première, l'ange apparaît au père et à la mère de Samson, leur annonçant la naissance dudit Samson après le sacrifice qu'ils ont fait (9 aunes de largeur).

Dans la seconde, on voit la naissance du héros et la présentation qui se fait de lui au père (8 aunes de largeur).

La troisième représente le voyage de Samson à Tamire et la rencontre du lion qu'il déchire (5 aunes et demie).

Dans la quatrième, Samson fait l'amour avec une jeune fille de chez les Philistins, sujet plein de beaucoup d'autres belles figures (larg. 7 aunes et demie).

Dans la cinquième, Samson retire l'enfant de la bouche du lion, et le porte au père et à la mère. Là aussi se voient les noces de Samson (larg. 10 aunes).

Malgré le soin de mes recherches et la bienveillance si parfaite du marquis Bentivoglio, descendant direct actuel de la branche à laquelle appartenait le cardinal de ce nom, — c'est-à-dire la branche la plus glorieuse et la plus fameuse, celle qui était souveraine à Bologne au XVe siècle, — je n'ai pas eu connaissance de la réponse explicite du cardinal Borghèse, si vivement mis à demeure de faire exécuter pour tapisseries les belles *Histoires de Samson*. Cependant, deux pièces à l'appui que je retrouve dans les copies me prouvent : l'une, que le cardinal entra en négociations sérieuses pour la commande qui était à faire ; l'autre, que cette commande fut exécutée, et en 1615 le cardinal lui-même la montrait dans ses appartements et s'en faisait gloire[1]. Le dessin primitivement conçu, dont j'ai donné la division dans la longue note précédente, indiquait douze sujets, et le cardinal Borghèse en voulut quinze, selon, paraît-il, que l'exigeaient les dispositions et les dimensions de ses bâtiments. Si ces tapisseries existent encore aujourd'hui au palais Borghèse ou à la villa de cette seigneuriale famille, elles devraient être divisées ainsi, d'après la pièce justificative du nonce Bentivoglio, dont voici la teneur à la date du 20 avril 1610 :

« L'*Histoire de Samson* qui se fait en tapisseries pour l'illustrissime cardinal Borghèse sera divisée en seize pièces dans le mode suivant :

« 1° Le sacrifice du père et de la mère de Samson ;

« 2° La naissance de Samson ;

« 3° Samson fait l'amour avec Dalila ;

« 4° Il met en pièces le lion ;

Dans la sixième, Samson pousse les renards dans les blés, leur mettant le feu à la queue. Il tue trente Philistins pour payer ce qu'il avait promis auxdits Philistins s'ils venaient à deviner l'énigme qu'il avait proposée.

Dans la septième, les Philistins brûlent la maison des parents de Samson, lequel tue nombre de ces mêmes Philistins (larg. 8 aunes).

Dans la huitième, Samson rompt les liens avec lesquels il était attaché, tue mille Philistins avec la mâchoire d'un âne, et de cette mâchoire s'échappe de l'eau pour modérer sa soif (9 aunes).

La neuvième représente la sortie de Samson de la ville où il était prisonnier, emportant avec lui les portes.

Dans la dixième, Samson dort sur le sein de Dalila. Elle reçoit des Philistins le prix de la trahison qu'elle commet en lui taillant les cheveux (8 aunes).

La onzième représente la mort de Samson avec la ruine du palais, sous les débris duquel moururent trois mille Philistins qui, peu auparavant, avaient fait venir Samson devant eux (larg. 10 aunes).

Dans la douzième est la cérémonie de l'onction du corps et de la sépulture (7 aunes).

Tout ce dessin fut fait par un peintre fameux appelé maître *Gillio Mechelaon*, lequel passa de longues années en Italie, et était Flamand de Malines.

1. Archives Bentivoglio. Lettres, *passim*.

« 5° Les noces de Samson;

« 6° Il envoie les renards dans les blés;

« 7° Il tue nombre de Philistins avec un fer de charrue;

« 8° Il tue d'autres Philistins avec une mâchoire d'âne;

« 9° L'eau jaillit de la mâchoire pour modérer la soif de Samson;

« 10° Il s'échappe de la prison avec les portes de la ville sur les épaules (grandes figures);

« 11° Vue de la ville avec Samson en perspective ayant les portes sur les épaules;

« 12° Dalila coupe les cheveux de Samson;

« 13° La ruine du palais;

« 14° Préparatifs de la sépulture du corps de Samson;

« 15° L'embaumement et la sépulture.

« Puis une autre pièce de quatre aunes, pour laquelle ordre a été donné à un peintre d'Anvers de trouver quelque sujet de la même histoire dont on puisse faire quelque bon dessin qui se mettra ensuite en couleur comme les autres. »

Tel est le détail de la première négociation.

Vers la fin de cette même année, Bentivoglio, nonce aux Pays-Bas, se sentait trop peu en vue dans ces provinces d'une puissance toute secondaire et toute dépendante. Ses moyens, sa belle ambition, ses instincts politiques lui soulevaient déjà dans le cœur et dans l'esprit ces traces ardentes si naturelles à ceux qui se savent capables d'un rôle sur une grande scène, mais que les circonstances forcent momentanément à l'étroit. J'ai sous les yeux la copie d'une fort belle lettre de lui à un certain Landi qui le patronnait et le servait à Rome; il examine et discute les nonciatures vacantes... « Quant à penser, dit-il, à de plus grands avancements dans les dignités de l'Église, en continuant le service de cette nonciature de Flandre, ce serait une pure vanité, à mon sens, et d'ailleurs, ayant horreur de toutes les futilités, je ne puis me figurer ces chimères. Mon but, en somme, est de me grandir par des services très-nobles, de marcher sûrement et au grand jour, de prendre enfin les routes royales. » Voilà qui est fort grandement dit et ne part point d'un petit esprit. Si le nonce, en effet, grandit dans la faveur, il grandit aussi par le mérite. Il se révéla sous le jour du zèle à Sa Sainteté elle-même par un mémoire important sur les choses de la religion catholique en Angleterre, et sous celui du talent par l'envoi en 1611 au cardinal patron d'une pleine *Relation de la République des provinces unies des Pays-Bas*. Néanmoins, Bentivoglio devait encore remplir quatre années de cette première nonciature, et ce ne fut guère que le 19 septembre 1615 qu'il put commencer sa lettre à son frère aîné par ces mots : « ...En somme, je m'en vais, monseigneur comte; mon successeur est nommé. » Le 25 décembre il en était à la seconde journée de son voyage à Luxembourg, le jour

de Noël. Mais le 12, étant encore à Bruxelles, dans une lettre où il rappelle la question toujours embarrassée de ses affaires, je vois réapparaître le rôle des tapisseries :

« Et puis enfin, dit-il, mon successeur est arrivé, et il eut hier sa première audience avec les sérénissimes princes! Aussi partirai-je sans retard, dans trois ou quatre jours, par la voie d'Allemagne. Dans ce peu de temps qui me reste, je verrai à bien finir de satisfaire à mes créances. Il m'a fallu laisser aux mains de Gridolfi toutes mes tapisseries neuves, de quoi tendre cinq chambres, ayant le plus grand déplaisir de n'avoir pu les envoyer déjà ou les conduire avec moi, surtout à cause de toute une tenture représentant *des jardins* que j'avais projeté d'offrir au cardinal patron dès mon arrivée à Rome. Que Votre Seigneurie sache que c'est un ouvrage d'un si joli aspect que peut-être on n'en a point vu de semblable; mais il convient de prendre patience. J'ai vendu tous mes meubles, ceux de soie comme les autres... Que Votre Seigneurie ne manque point d'envoyer à Gridolfi les deux mille écus...[1] »

Si Sa Seigneurie se trouvait obligée de laisser provisoirement en gage ses brillantes tapisseries, elle n'en était cependant pas si réduite qu'elle n'eût un fort beau train et un très-grand équipage pour se rendre de Bruxelles à Rome par Spire et le Tyrol. « Je voyage avec onze chevaux, écrit-elle, *tous à moi ;* six à mon carrosse, deux en main, trois montés : j'ai treize serviteurs. »

Je vois, d'après mes notes prises dans sa correspondance, le nonce Bentivoglio arrivant à Rome le 23 mars et se préparant déjà à faire fort bien sa cour au cardinal patron. Sa Sainteté lui fit fort bonne figure : l'accueil qu'il reçut lui assurait ou de rester à Rome en grande faveur dans de hautes charges, ou d'en partir pour une de ces nonciatures plus élevées en considération personnelle et en importance politique. Je trouve ces mots caractéristiques dans une de ses plus charmantes lettres inédites : « *Fin qui mi pare esser mi insinuato assai bene.* Jusqu'à présent il me semble *que je me suis fort bien insinué...,* » et cela après une conversation des plus intimes et des plus variées avec le cardinal Borghèse, qui l'avait rencontré sous le portique de Sainte-Marie-des-Anges et l'avait entraîné « *in quel bel claustro,* dans ce beau cloître, » pour deviser plus à l'aise. Et note est à prendre que le profane plus que le sacré était entré dans leurs discours : « ... *Parlammo di varie cose con molta domestichezza. Il cardinale mi parlò in particolare di quella relatione di Conde*[2]..., » mais il

1. 22 déc. 1615, Brusselles. — 1615, Lucemburgo.

2. « Le cardinal me parla en particulier de ma relation de Condé... » Bentivoglio parle ici de la fameuse relation qu'il avait écrite (et qui depuis a paru imprimée dans toutes les éditions de ses œuvres) sur la fuite du prince de Condé et de sa femme Charlotte de Montmorency. Étant nonce à Bruxelles, il vit beaucoup le prince et la princesse.

fut aussi question de la nonciature de France, et Bentivoglio la convoitait de tous ses désirs, tant il comprenait que les heureuses nuances de son esprit et le tour de son humeur le mettraient à même de se faire le plus grand honneur à cette grande cour. Le sujet des tapisseries revint aussi fort à propos dans la bouche du *monsignor* en cette même matinée de causerie familière avec le *révérendissime* patron :

« Tout en louant, écrit monsignor, tout en louant les belles choses dont le cardinal fait ses délices, je lui dis que j'espérais qu'il dût y avoir quelque chose de bon dans ce que j'avais rapporté de Flandre, mais que toutes mes affaires n'étaient point encore arrivées. Le cardinal me répondit qu'il n'y avait point lieu que je fisse aucune nouvelle démonstration, pour ce que nous en avions déjà fait beaucoup trop, et que d'ailleurs il faisait plus de cas de mes rapports (*queste mie relationi*) que de mille présents réunis. Malgré tout cela, j'ai pensé qu'il ne pouvait être que de bon à-propos, et pour mes affaires à moi et pour les nôtres en commun, que je lui offrisse cette tenture dont je vous ai parlé; elle est en six morceaux et convient pour toute une chambre. Ce sont différents jardins en perspective du plus beau dessin et du plus gracieux effet et aspect. »

Quelle allait être, en somme, la nonciature qui serait confiée à ce monsignor si plein d'avenir et bientôt à la veille de vêtir la pourpre? On hésitait entre les nonciatures d'Espagne, d'Allemagne, de France. Il faut lire les lettres intimes de Bentivoglio pour comprendre à quel degré de tourment l'élevaient de semblables incertitudes. Par la seule expansion de ses impressions sur ses espérances, un jour déçues, un jour grandies, et cela tour à tour, absolument comme s'il n'y avait à se reposer que sur les caprices du vent, monsignor fait admirablement, sans s'en douter, le tableau de ces oscillations du vaisseau des faveurs et des dignités sous des latitudes aussi étranges que celles de la cour romaine. « Cependant, dit-il, un jour toute la cour est pleine du bruit que c'est moi qui vais en France; » mais rien, en fait, n'était bien certain. Serait-ce monsignor Bagno? Foligno disait que non; mais un frère du cardinal Ubaldini l'affirmait. Pignatelli, qui avait vu le pape à Frascati, disait : « C'est Bentivoglio; » l'ambassadeur de France, qui avait rencontré son secrétaire Ottavio à la Trinité-du-Mont, lui avait dit que Borghèse se prononçait tout à fait pour lui. Cela se passait en mai de l'année 1616; mais si la traversée de cette mer d'ambitions fut lente et incertaine, du moins le but fut-il heureusement atteint.

ARMAND BASCHET.

(*La fin prochainement.*)

COROT.

Bien que la discipline n'ait jamais été le caractère dominant de l'école moderne, il semble néanmoins qu'il s'est fait un accord tacite, une coalition inconsciente entre les maîtres qui, aux approches de 1830, ouvrirent à l'art des chemins plus libres et de plus vastes horizons. Les sources de l'inspiration, les procédés matériels, presque tout enfin devant être renouvelé, un seul, si grand qu'il fût, n'aurait pu suffire à cette immense tâche. Les chefs du mouvement durent donc se distribuer les rôles. L'un se chargea de rajeunir par l'imitation des grandes écoles italiennes les types pseudo-antiques qu'une tradition mal comprise affadissait tous les jours davantage; l'autre dut retrouver les secrets oubliés de la couleur; celui-ci reçut mission d'affranchir la peinture de genre qui ne s'était encore affirmée que par de timides essais; celui-là élargit le domaine commun en y faisant entrer des héros et des sujets empruntés aux littératures étrangères; tel autre enfin, chargé du département des accessoires, se mit en quête de costumes plus exacts et restaura le mobilier de la peinture historique. Quant au paysage, qui réclamait une transformation complète, l'effort fut collectif et le rénovateur s'appela Légion. Dans leur recherche de la nature idéale, les académiques tels que Valenciennes et ses élèves avaient à se faire deux reproches également graves. Le respect de l'autorité remplaçant chez eux l'étude naïve, ils contemplaient beaucoup les œuvres de Guaspre et de Francisque Millet, et très-peu la nature; l'esprit perdu dans leur chimère rétrospective, ils tournaient le dos à la vérité. Étaient-ils parvenus, du moins, à idéaliser l'éternel modèle? La beauté des lignes, la grandeur héroïque des aspects les consolaient-ils de la réalité méconnue? Nullement. Le paysage imaginaire s'était, pour ainsi dire, pétrifié dans d'étroites formules, et, malgré ses ambitions, il

Gazette des Beaux-Arts **COROT** Imp Delâtre Paris

s'éloignait de la poésie comme il s'était éloigné de la nature. Des maîtres dont chacun connaît les noms jugèrent le mal sans remède, et, procédant par voie d'écart absolu, se mirent à étudier sincèrement le buisson qu'ils voyaient de leur fenêtre, la chaumière au toit penché, le brin d'herbe au bord du chemin : d'autres, moins désespérés, moins courageux peut-être, crurent que la cause de l'idéal dans le paysage n'était pas à tout jamais perdue, et ils essayèrent de lui faire une seconde jeunesse en lui insufflant le sentiment moderne, en lui donnant une âme nouvelle.

Il nous semble que, bien que M. Corot n'ait pas été un des ouvriers de la première heure, il a sa part dans ce travail de régénération qui, tout en conservant au paysage traditionnel ses nobles lignes et ses grandes attitudes, lui a donné plus de vérité et plus de poésie. Sans examiner ici s'il a réussi toujours dans sa tentative, nous croyons que c'était là son rêve. Par ses aptitudes secrètes, par son éducation aussi, M. Corot est un artiste respectueux du passé, un esprit plein de mesure; l'Académie des beaux-arts n'en a jamais voulu rien croire, et elle ne s'est pas fait faute de fermer plus d'une fois la porte du Louvre aux tableaux de M. Corot. Elle a eu tort, car la plus vulgaire stratégie enseigne qu'il n'est pas adroit de tirer sur ses troupes. M. Corot n'en est pas moins, dans les diverses transformations que son talent a subies, un des derniers amants de l'idéal. Peintre des réalités agrestes, il peut sans doute prêter le flanc à la discussion; poëte, il a le charme souverain, la grandeur sereine, la note attendrie : il a tout ce qui manquait à ses maîtres.

Le paysage historique était déjà bien menacé lorsque M. Corot entra dans l'atelier de Michallon (1822). Des difficultés suscitées par sa famille avaient ajourné ses débuts, et il arrivait un peu tard sur le terrain, étant né à Paris le 29 juillet 1796, et ayant alors vingt-six ans. Mais si M. Corot avait fait jusqu'alors l'école buissonnière, c'était vraiment bien malgré lui. Son caractère, peu enclin à la révolte, avait dû plier d'abord sous la loi de l'autorité paternelle. Vainement avait-il parlé de son goût pour la peinture, on rêvait pour lui d'autres destinées, et, au sortir du collége de Rouen, on l'avait placé chez un marchand de draps de la rue Saint-Honoré. Nous ne voulons pas médire du commerce en général et de la draperie en particulier, mais, sans manquer de respect à personne, nous croyons que M. Corot n'était pas fait pour passer sa vie à auner des étoffes dans le triste demi-jour d'une boutique. Il le savait bien lui-même, caressant son rêve intérieur et puisant, dans quelques rapides échappées à la campagne, la force de lutter contre la volonté de sa famille. Ce combat, dont la vie des artistes offre tant d'exemples, finit pour M. Corot ainsi qu'il doit finir toujours, car l'amour de l'art n'est pas, comme le croyaient

les pères de l'ancien régime, une maladie dont on puisse guérir : c'est une vocation irrésistiblement écoutée et subie. Il fut donc décidé que la folie l'emporterait sur la raison, et que, désormais abandonné à toutes les chances mauvaises, M. Corot serait peintre.

Michallon, chez qui il entra d'abord, était alors une des espérances de l'école. Sans professer un respect démesuré pour l'auteur de *la Mort de Roland*, nous savons que, frappé à son début, il n'a pu dire son dernier mot, et qu'il est juste de tenir compte de ses efforts à un artiste qui meurt avant de devenir un homme. Comparés aux paysages de nos modernes, les tableaux de Michallon sont entachés de convention, de sécheresse, de pauvreté; mis à côté de ceux que peignaient ses anciens condisciples de l'atelier de Valenciennes, ils montraient des fraîcheurs de tons, des colorations vigoureuses, des verdures intenses qui plaçaient Michallon un peu en dehors et au delà de l'école régnante, et en faisaient un paysagiste de transition, un peintre relativement avancé. Ce furent là sans doute les considérations qui fixèrent sur lui le choix de M. Corot. Ajoutons que, pour le nouveau venu, Michallon était moins un maître qu'un camarade, car ils avaient tous deux le même âge. Mais M. Corot n'était encore qu'un modeste apprenti; Michallon, dont le talent avait été d'une précocité singulière, avait obtenu le premier prix de paysage historique en 1817 et de grands succès au Salon. Très-aimé, et peut-être un peu trop, il se sentait entouré de la confiance universelle. Mais à quoi l'espoir a-t-il jamais servi, sinon à rendre les deuils plus cuisants, les séparations plus amères? M. Corot était à peine depuis quelques mois chez Michallon, lorsque celui-ci, soudainement atteint, mourut à vingt-six ans, le 24 septembre 1822. Qu'avait-il appris à son élève, à son ami? Peu de chose, et beaucoup. Il l'avait un jour conduit à la campagne, et, en lui mettant le crayon à la main, il lui avait conseillé de copier naïvement ce qu'il voyait. Ce n'était pas toute une éducation, mais c'était le commencement de la sagesse et le premier mot de la délivrance.

Michallon disparu, M. Corot dut se mettre en quête d'un autre guide. Il ne pouvait guère s'adresser qu'au paysagiste qui avait été l'initiateur de son maître, à Jean-Victor Bertin. C'était faire un pas en arrière. Bertin n'était nullement romantique. Déjà Constable avait, en plein Louvre, prouvé que la nature familière a aussi sa poésie; déjà Fielding et Bonington avaient montré, dans des aquarelles sans solennité, les mélancolies de leurs ciels doucement lumineux. Victor Bertin n'avait rien voulu voir, et, bien que le public fût très-attentif à ces tentatives si nouvelles pour la France, il en était encore à ses préoccupations de l'an IX, alors qu'il peignait d'un pinceau si peu égayé la *Vue de la ville de Phœnos et du*

temple de Minerve Cœphies. M. Corot se laissa prendre aux promesses de ce professeur de grec, et il rêva d'un voyage à la Corinthe idéale sous la discipline d'un maître qui en savait si peu les chemins. Longtemps, trop longtemps peut-être, il travailla dans cette manière appauvrie et froidement archéologique. Nous ne voulons pas dire qu'il n'ait rien appris chez Victor Bertin; mais s'il fit quelques progrès, il les dut bien plus à son propre effort qu'aux leçons du peintre de Phœnos. Ne sait-on pas que tout est éducation et culture à ceux qui ont au fond du cœur la bonne semence, le germe béni?

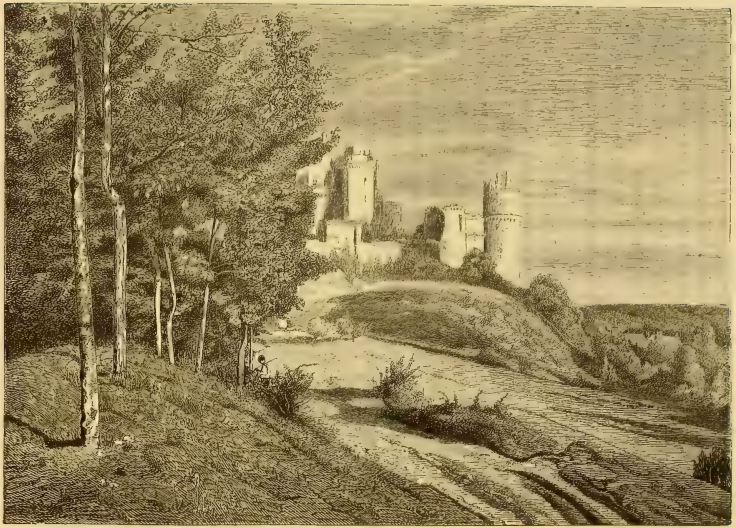
Il n'est que trop vrai cependant que M. Corot, qui avait déjà perdu bien du temps chez son patron le marchand de draps, en perdit encore chez Victor Bertin. Ce qui le sauva, ce fut son voyage en Italie (1826). Il vit naïvement cette terre enchantée, où la nature, infiniment diverse, passe de l'austérité la plus grandiose à la plus intime douceur, sans perdre sa poésie éternelle. Il parcourut la campagne romaine, et, retrouvant les traces de Poussin, il habitua son regard aux splendeurs des grands horizons; il visita, en ses recoins les plus cachés, cette Toscane amoureuse où les champs ont tant de fleurs, où le ciel a tant de sourires. Il rapporta de ce voyage un grand nombre d'études justes et simples, bien comprises surtout au point de vue du dessin, mais d'une exécution parfois un peu sèche. La nature ne fut pas seule à lui parler : il s'arrêta longtemps devant les œuvres des grands artistes du passé, et il est curieux de rappeler qu'il dessina d'un crayon exact et passionné le temple de Jupiter Stator et l'arc de Septime-Sévère; et aussi — car il sentait vivement tout ce qui est sincère et robuste — des fragments de la fresque de Giotto au Campo Santo, et plusieurs des figures émouvantes qu'André del Sarte a fait vivre pour toujours aux murs de l'Annunziata de Florence. Quant aux études peintes, elles représentaient des terrains, des arbres, des rochers, des fabriques, documents précieux que l'artiste a utilisés plus tard, et qui sont devenus entre ses mains une source intarissable d'inspirations poétiques.

M. Corot débuta sans bruit à l'exposition de 1827. La critique était vraiment trop occupée pour s'arrêter devant les modestes perspectives italiennes du nouveau venu : la lutte contre l'école classique touchait à ses plus belles heures, et, dans les deux camps, les pinacographes armés en guerre avaient autre chose en tête que les rêveries silencieuses d'un paysagiste inconnu, qui ne se révélait d'ailleurs encore par aucun accent personnel. La *Vue prise à Narni* et la *Campagne de Rome* passèrent donc presque inaperçues.

M. Corot employa laborieusement le temps qui s'écoula entre l'expo-

sition de 1827 et la suivante. Aux études qu'il avait rapportées d'Italie, il put bientôt ajouter celles qu'il fit dans la forêt de Fontainebleau, région nouvelle qui venait précisément d'être découverte par d'aventureux voyageurs. M. Corot reparut au Salon de 1831, et, cette fois, un écrivain qui a fidèlement exprimé le sentiment de l'époque, M. Jal, daigna prononcer son nom. Détail significatif! l'auteur des *Ébauches critiques* place le jeune paysagiste à côté de MM. Aligny et Édouard Bertin, et le range parmi les peintres qui se préoccupent de la recherche des belles lignes et des nobles aspects; mais il lui reproche d'avoir une couleur uniforme, une touche dépourvue d'accent, et il déclare en définitive que sa peinture est plate et sans ressort. Ces observations, qui peuvent aujourd'hui paraître sévères, avaient alors leur raison d'être. Bien que les tableaux de la première manière de M. Corot soient assez rares, nous en avons vu passer quelques-uns dans les ventes, et nous pouvons dire qu'au temps de ses débuts l'artiste qui, depuis, nous a si souvent charmé, se montrait attentif à la composition savamment rhythmée des plans et des perspectives; qu'il cherchait le caractère, la grandeur, le style, mais avec plus d'effort que de spontanéité et une préoccupation évidente de complaire aux anciens camarades de l'atelier de Victor Bertin. La structure des terrains méthodiquement étagés, la forte assise des roes aux austères profils, le galbe choisi des arbres orthodoxes l'inquiétaient par-dessus tout; dans ces premières tentatives, M. Corot est plus architecte que paysagiste, et il ne sait pas encore que ce qui fait vivre les représentations de la nature, c'est la lumière et aussi la couleur. Les anciens paysages de M. Corot sont d'un aspect monotone; ils abondent en gris froids, en tons sourds et attristés; l'exécution en est aride. Sans doute ces tableaux ont une certaine austérité voulue et déjà frappante, mais il y manque la chaleur de la vie et le mystère de son charme émouvant.

Une médaille de seconde classe obscurément gagnée au Salon de 1833 est la première récompense que l'artiste ait obtenue. Il dut longtemps se contenter de cette gloire occulte, car la critique, qui, elle aussi, distribue des prix, se montrait singulièrement distraite à son égard et ne lui faisait aucune avance. Vainement M. Corot apparaissait aux expositions du Louvre avec une persistance qui ne s'est pas démentie un seul jour; vainement il variait ses sujets, passant tour à tour des solennelles campagnes romaines aux agrestes solitudes des environs de Paris; vainement il s'aventurait jusqu'à exposer une *Marine* (1834), le public faisait la sourde oreille, et le loyal artiste ne connut longtemps d'autres encouragements que ceux qu'il pouvait puiser dans sa propre conscience et dans la sympathie de quelques amis dévoués qui déjà croyaient en lui, mais



LAVILLE. del. BRUGNOT.

CHATEAU DE PIERREFONDS.

sans oser le dire tout haut. Gustave Planche fut, je crois, le premier qui rompit ce long silence. Il vit les tableaux de M. Corot au Salon de 1837, et peut-être eût-il aussi bien fait de ne pas les remarquer, car le salut qu'il lui adressa n'avait rien de particulièrement gracieux. Indépendamment de deux tableaux dans sa manière habituelle, M. Corot avait exposé un *Saint Jérôme*, première tentative de l'artiste dans une voie où plus d'un succès lui était promis. Le redoutable Planche, qui devait plus tard rendre justice à tous les mérites du maître, déclara nettement, à propos du *Saint Jérôme*, qu'il y avait « de la naïveté dans la couleur, » mais aussi « de la gaucherie dans le dessin, un effet manqué, et surtout de la mollesse et de l'indécision. »

Si nous avons rappelé ce jugement, c'est qu'il nous révèle le moment précis où M. Corot commença à changer de manière. La mollesse, c'est certainement un impardonnable défaut; mais ici, et ayant égard aux œuvres antérieures du peintre, il est impossible de n'y pas voir l'aurore d'une transformation prochaine et le germe des qualités futures. Bénie soit la faute qui a irrité Planche! La mollesse! mais c'est précisément ce qui jusque-là avait manqué à M. Corot. Pour ne citer qu'un exemple, l'*Agar dans le désert*, qui date de 1835 et que nous avons revue récemment à l'exposition du boulevard des Italiens, est encore un tableau exécuté dans la manière sèche. Sans doute, le choix des lignes est heureux; le peintre noie les vivacités du ton local dans un sévère parti pris d'un gris jaunâtre; il a déjà, il a toujours eu le sentiment de l'harmonie; mais l'*Agar* n'en est pas moins l'œuvre froide et triste d'un talent endormi, ou, pour mieux dire, d'un talent qui ne s'est pas encore éveillé. Avec le *Saint Jérôme* (n'est-ce pas le tableau de l'église de Ville-d'Avray?), nous entrons dans un monde nouveau. L'auteur s'est aperçu qu'il y a sous le ciel autre chose que des rochers et des sables arides. Orphée a attendri les pierres; il va faire comme Orphée, ou plutôt, en s'attendrissant lui-même, il va humaniser la nature, il va lui prêter une âme.

Pendant les années qui suivirent, le progrès commencé se précisa chaque jour davantage, quoique lentement et non sans effort. M. Corot quittait peu à peu l'ancien rivage; mais, insurgé malgré lui, il hésitait à se laisser aller aux séductions de son tempérament, il lui en coûtait de reconnaître que, plus il s'éloignait de la manière de Victor Bertin, plus il approchait de la poésie. Cela était vrai cependant, et, à dater de cette époque, la critique, désormais intéressée aux efforts d'un artiste si sincère, remplit noblement son rôle en encourageant de la voix et du geste ce talent dont l'éclosion avait été si lente, dont l'avénement était depuis

si longtemps attendu. Le *Silène* (1838), *la Fuite en Égypte* (1840), *Démocrite chez les Abdéritains* (1841), marquèrent les étapes de cette route où l'auteur s'avançait prudemment, mais avec une certitude de plus en plus entière. Si l'élément héroïque était conservé dans ces sérieux paysages, il y avait aussi quelque chose de nouveau : je ne sais quelle ombre vous retenait sous les grands arbres; un souffle plus frais passait dans les branches et en tirait des mélodies douces ou plaintives. Il eût été facile assurément de prévoir que l'artiste n'avait pas dit son dernier mot. Le *Site d'Italie*, qui fait partie du musée d'Avignon, porte la date de 1842. Certes c'est là un tableau charmant; la nature s'y enveloppe de recueillement et de mystère, mais la coloration générale est triste et noire, non parce que la pensée du poëte était en deuil ce jour-là, mais parce que les hésitations du pinceau, le tâtonnement de la main ont fatigué et sali le ton local, assourdi la note lumineuse. La manœuvre de M. Corot était loin d'être parfaite à cette époque, et, à vrai dire, elle ne l'est jamais tout à fait devenue. C'est là, nous le savons, un des côtés faibles du maître que nous aimons; mais nous n'éprouvons aucun embarras à déclarer que nous ne partageons pas complétement l'opinion commune sur la maladresse, la gaucherie, l'impuissance prétendue de M. Corot considéré comme peintre : c'est une vieille conviction chez nous que tel de ces défauts dont s'alarment les gens méticuleux est bien souvent le résultat d'un calcul, une pratique qui contribue à traduire l'émotion que l'artiste veut rendre. M. Corot est de la race de ces poëtes pour qui les négligences sont des artifices; ses imperfections font si bien partie de son talent qu'on ne saurait les en séparer; plus attentif au rendu du détail, il serait moins émouvant dans les ensembles; plus soigneux de la forme, il irait moins droit au cœur.

Il y avait d'ailleurs bien des raisons pour que M. Corot modifiât son style. Sans parler du courant nouveau qui s'était établi dans l'école et qui commençait à entraîner tous les paysagistes, il se faisait dans l'esprit de l'artiste un étrange travail. L'Italie, visitée en 1826, s'effaçait un peu de sa mémoire, ou du moins, transfigurée par l'éloignement, elle lui apparaissait sous une lumière nouvelle et baignée d'un jour plus tendre. Et puis, M. Corot avait beaucoup voyagé : la Normandie, où s'était écoulée son enfance et qu'il avait revue bien des fois; les plaines du Limousin et du Poitou, les provinces du Nord, la Hollande elle-même (nous connaissons de M. Corot une *Vue de Rotterdam*), et surtout les paysages modérés des environs de Paris, tous ces souvenirs pittoresques se mêlaient dans sa tête et dans son cœur, et, de ce mélange qui pour bien d'autres eût pu être fatal, il se dégageait pour lui une nature poétique et tendre-

ment estompée qui appartient plus à la géographie de l'idéal qu'à celle de la réalité. Lorsqu'on regarde un paysage de M. Corot, il n'est pas toujours facile de s'orienter et de dire sous quelle latitude, dans quel climat vous entraîne sa fantaisie. Bien différent des autres maîtres contemporains qui possèdent à un si haut degré le sentiment de l'exactitude locale, et qui conservent dans l'arbre, dans le caillou, dans le brin d'herbe la notion scrupuleuse du portrait et le don de l'analyse, M. Corot fait de la synthèse, et il s'est composé, pour mettre en action ses rêves, une nature qui tient plutôt compte des espèces que des individus, et qui reste vraie, mais d'une vérité générale. Avec lui on n'est jamais bien sûr d'être à Fontainebleau ou dans le Tyrol, mais on pénètre dans un paysage à la fois familier et élyséen, où les verdures sont humides et fines, où le ciel est inondé de molles transparences, où l'on peut communier avec la grande âme de la nature. Pour peu que M. Corot élargisse ses horizons et donne de l'élégance à ses arbres élancés, ce paysage se prête merveilleusement aux sujets antiques. Qui ne se rappelle *le Verger*, *Daphnis et Chloé* (Salon de 1845), et tant d'autres idylles dont le charme reposé et l'austère douceur ont séduit à la fois les naïfs et les lettrés, et ont permis à quelques-uns de saluer dans M. Corot un des plus tendres héritiers de Virgile?

M. Corot a tenté davantage. En modifiant un peu le caractère de son paysage, il a pu en faire le cadre de compositions religieuses d'un sentiment très-élevé et très-pur. Son chef-d'œuvre dans ce genre est la chapelle des fonts baptismaux à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, qui fut achevée à la fin de 1846. Une des parois de la chapelle représente le *Baptême de Jésus-Christ dans le Jourdain*; l'autre, le *Christ guérissant un aveugle*. Ces deux vastes compositions, également étudiées et finies, ne sont pas de simples paysages, car les personnages évangéliques y tiennent avec raison une place considérable. La *Guérison de l'aveugle* est un tableau tout à fait conçu dans les données traditionnelles et garde la marque des études que l'artiste avait faites dans sa jeunesse; le *Baptême du Christ* est une œuvre plus personnelle et plus poétique. Au centre d'une campagne lumineuse et profonde, le Jourdain coule paisible entre des bouquets d'arbres; saint Jean, en présence de quelques israélites, verse l'eau sacrée sur le front du Christ, pendant que, tout au haut du ciel, un ange léger d'attitude, léger de ton, vole dans le limpide éther et préside à l'auguste scène. Tout est calme, silencieux, solennel, dans ce grand paysage; le ciel est pâle et clair, les arbres et les gazons sont d'un vert cendré admirablement choisi pour faire valoir les carnations finement rosées des personnages. Et quant aux figures elles-mêmes, elles ont

DESSINÉ PAR Eug. LAVIEILLE

GRAVÉ PAR AD. LAVIEILLE

ENVIRONS DE PARIS

de la sveltesse et de la grâce, et doivent, parmi celles que M. Corot a dessinées, compter au nombre des meilleures.

Le paysage, dans la chapelle de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, est-il véritablement oriental? Nous n'oserions pas l'assurer. M. Corot, nous l'avons dit, est plus poëte que topographe; mais si cette question d'exactitude locale, question secondaire d'ailleurs, ne l'a jamais beaucoup troublé dans son œuvre, il s'est au contraire préoccupé toujours de la justesse de l'effet, de la notation rigoureuse des saisons et des heures. Il marque avec une précision exquise le moment où s'accomplit son drame; il sait mieux que personne les changements que le jour, en sa marche insensible, apporte à la forme et à la longueur des ombres, à la transparence des demi-teintes, à la coloration des choses. Et ici il a naturellement eu ses prédilections : volonté puissante, mais voilée, esprit robuste, mais délicat, il a presque toujours préféré aux extrêmes ardeurs de midi ces heures indécises où le jour va venir, où le jour va s'éteindre; on dirait même que les flamboyantes splendeurs du soleil couchant blessent son regard, car il s'est fait le peintre des soleils couchés.

Bien des fois déjà M. Corot avait essayé de traduire avec le pinceau les silencieuses mélancolies du soir; mais son premier triomphe, son premier succès complet dans la représentation de ces effets qui de tout temps ont séduit les peintres, nous reporte au Salon de 1847; nous nous rappelons encore, et n'ayez garde que nous puissions l'oublier jamais, ce *Paysage* qui demeure une des émotions de notre jeunesse. Ce n'était rien pourtant, rien qu'un chef-d'œuvre. Le soleil a disparu : au fond, la partie inférieure du ciel est restée vaguement colorée de pâleurs verdâtres; au milieu, entre deux groupes d'arbres déjà plongés dans la pénombre, s'endort l'eau tranquille d'une rivière, où la lumière fuyante allume encore des reflets qui ont la blancheur mate de l'argent; au premier plan se découpe la silhouette brune d'un pêcheur attardé regagnant la rive dans son bateau noir. L'ensemble s'enveloppe de fraîcheur, de silence et de calme. C'était là une œuvre exquise, et nous ne fûmes pas seul à féliciter l'heureux maître qui avait su faire tenir en un si petit cadre toutes les poésies du soir. Un peintre qui, lui-même, a dû au paysage ses meilleures fortunes, M. Diaz, se hâta d'acheter le tableau de M. Corot, et les bons juges d'alors — on en trouvera la trace dans les Salons du temps — inventèrent les plus aimables formules pour remercier l'artiste qui avait su exprimer si bien, avec des ressources aussi restreintes, un sentiment à la fois moderne et éternel.

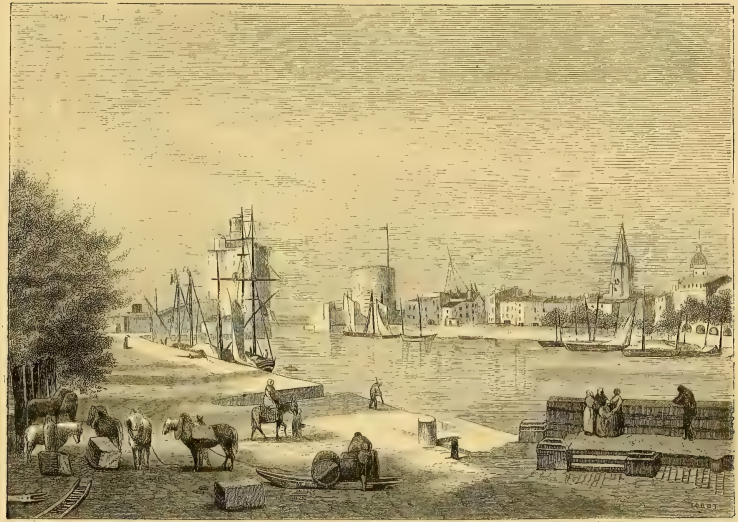
Mais M. Corot n'était pas seulement, à la manière des lakistes anglais, le poëte intime des crépuscules vaporeux; son talent, désormais

affranchi, lui permettait de traduire aussi des émotions sévères ou douloureuses, et sa sincérité, agrandissant le domaine où il s'était longtemps confiné, l'autorisait à tenter des effets nouveaux. Il n'était pas homme à s'endormir dans la verte vallée où les bergers de Théocrite jouent du pipeau rustique; le drame l'a séduit quelquefois, et, bien que ce ne soit pas l'opinion générale, il nous paraît qu'il y a réussi. Un sujet tragique et difficile entre tous, la *Destruction de Sodome*, a longtemps occupé son ambition. Dès 1844, il l'abordait pour la première fois. Indépendamment des beautés austères qui pouvaient résulter de la grandeur des lignes et des perspectives solennelles de la ville antique, la donnée appelait un effet inédit, celui d'un incendie en plein jour. Mais, pour y réussir, il fallait s'affranchir des méthodes vulgaires et rompre avec les traditions des maîtres hollandais. Lorsque Egbert van de Poel met le feu à un village, il a bien soin de choisir son heure, et d'attendre que la nuit lui permette de faire éclater dans les ténèbres le facile contraste de ses flammes rouges. M. Corot eut plus de courage. Au milieu d'un paysage abrupt et désolé, il représenta la ville maudite brûlant d'un feu concentré, implacable; l'ardente pâleur des flammes se confond avec le rayonnement d'un ciel torride; les murs, chauffés à blanc, se calcinent et s'émiettent; la scène est d'une grandeur funèbre, car, on le voit bien, il ne s'agit pas d'un vulgaire incendie allumé par la main des hommes, mais d'une vengeance divine. L'œuvre, d'une étrangeté frappante et d'une invention vraiment héroïque, fut peu comprise; on renvoya M. Corot à ses pacifiques idylles, et l'on fit si bien que l'auteur, se jugeant lui-même avec une sévérité exagérée, finit par croire qu'il s'était trompé, et qu'il y allait de son honneur de reprendre, dans des conditions nouvelles, le beau sujet qu'on l'accusait d'avoir manqué. Toutefois, il ne se hâta point, et ce n'est qu'au Salon de 1857 que nous avons pu voir la seconde édition de la *Destruction de Sodome*. Nous avons jadis rendu justice à cette œuvre puissante. Au fond, dans les profondeurs lointaines d'un ciel douloureux, se détache la vague silhouette de la ville enflammée. L'herbe de la route, l'arbre de la colline, tout se dessèche et se décolore à la chaleur que projette au loin l'immense incendie. Au milieu du champ dévasté, l'imprudente femme de Loth s'arrête, déjà changée en statue, pendant qu'aux premiers plans le personnage biblique et ses filles se hâtent à grands pas, frappés de stupeur et d'épouvante. La coloration générale est d'une sinistre harmonie : c'est un mélange de violets sanglants, de jaunes brûlés, de bruns clairs et livides, dont l'association traduit à merveille l'impression que l'artiste a voulu rendre. Des deux versions de l'*Incendie de Sodome*, quelle est celle qu'on doit préférer? Nous

ne saurions le dire aujourd'hui; il faudrait pouvoir placer les deux tableaux l'un à côté de l'autre et les comparer à loisir; nous ne les avons pas revus depuis plusieurs années, mais notre souvenir est resté fidèle à ces deux funèbres paysages, qu'il n'était pas possible d'omettre dans une étude sur l'œuvre de M. Corot, et que l'avenir classera à leur rang parmi les tentatives les plus hardies de l'école moderne.

Quoi qu'il en soit, il demeura prouvé, dès 1844, que le maître n'avait pas seulement vécu en Arcadie, et qu'après avoir chanté les amours des bergers, il pouvait aussi faire résonner les cordes graves de la douleur. Le *Christ au jardin des Oliviers*, exposé au Salon de 1849 et placé aujourd'hui au musée de Langres; le *Saint Sébastien* (1853), d'autres tableaux encore étaient des œuvres d'un sentiment sévère et élevé, et dans lesquelles les figures, quoi qu'en aient pu dire les beaux esprits, s'harmonisaient admirablement avec les tristesses du paysage. L'exposition de 1859 marqua dans cette voie un pas décisif. Nul de nous n'a oublié *Macbeth*, tout le monde se souvient de *Dante et Virgile*. Bien qu'il y eût, dans le premier de ces tableaux, un certain abus des tons noirs, l'idée était puissamment traitée, l'effet fantasmagorique était produit. La seconde composition nous a paru plus dramatique encore. Les deux poëtes, dans leur promenade à travers la forêt mystérieuse, se trouvent tout à coup face à face avec les trois animaux symboliques; Dante, effrayé, recule et se serre contre son guide. Au-dessus d'eux, de grands arbres désolés agitent leurs sombres ramures; tout est deuil, tout est terreur dans ce lugubre paysage. Quant aux figures, elles sont d'une expression saisissante, et les animaux, par la justesse de leur mouvement et leur robuste silhouette, font penser à ceux de Barye, ce qui n'est pas, j'imagine, un médiocre résultat.

C'est là, du moins, ce que nous disions en 1859, et ce que nous osons redire aujourd'hui, au risque de contrister les puristes qui pardonnent à M. Corot les négligences de son paysage, mais qui ne veulent pas entendre parler de ses figures. Nous aurions mauvaise grâce, d'ailleurs, à soutenir, contre l'opinion des gens de goût, que l'auteur de la *Destruction de Sodome* est un figuriste de premier ordre; non, il s'est plus d'une fois trompé, et surtout quand il a peint, au bout du pinceau, des personnages de petite dimension. *La Matinée* (musée du Luxembourg, 1851) nous montrera, sous ce rapport, une des mésaventures du maître; et pourtant, quel ravissant tableau! Le jour s'annonce à peine; les arbres n'ont pas secoué la rosée de la nuit; les colorations elles-mêmes ont encore, pour ainsi dire, un reste de sommeil; des gris verdâtres, des lilas clairs couvrent le paysage qu'enveloppent les brumes



DESSINÉ PAR EDC. FEUILLET. GRAVÉ PAR H. DELAVILLE.

VUE DE LA ROCHELLE

matinales. Mais déjà les nymphes, qui, ce jour-là, se sont levées de fort bonne heure, ont envahi le bois sacré, et, sans craindre de mouiller leur pied blanc, elles dansent sur l'herbe humide. M. Corot, on le sait, a toujours été trop occupé de l'étude de la nature pour avoir le temps de lire beaucoup les poëtes; ne semble-t-il pas cependant qu'en menant ainsi sous ces beaux arbres le chœur léger de ses nymphes, il a dû se rappeler l'ode à Sextius :

Junctœque Nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede?...

Mais, hélas! il est imprudent peut-être d'évoquer ici le souvenir d'Horace. Les figures que M. Corot a semées dans son frais paysage ne sont rien moins qu'antiques, et ses danseuses nous paraîtront d'autant plus inélégantes que nous songerons à celles du poëte latin. Ce qu'on en peut dire pourtant, c'est que, quoique dessinées avec une gaucherie visible, elles sont vraiment baignées de la lumière matinale, qu'elles sont de la couleur de l'aurore, qu'elles sont liées au paysage par une indissoluble attache, et qu'elles concourent, notes légères, à l'harmonie générale. M. Corot est beaucoup plus heureux lorsqu'il donne une certaine dimension à ses figures. Il a recours alors au modèle; mais il interprète librement la réalité, et, dessinant avec la lumière bien plus qu'avec le contour, il arrive à des résultats qui non-seulement n'ont rien de choquant, mais qui sont parfois d'un charme étrange. Les petits bergers qu'il asseoit au milieu de ses prairies silencieuses, les jeunes filles qui rêvent ou qui font de la musique à l'ombre de ses grands chênes, sont d'un sentiment si vrai, d'un dessin si juste dans ses indications sommaires, qu'on ne songe pas à leur demander compte de la beauté qui leur manque. Nous avons déjà parlé des personnages, si bien réussis, qui ornent les murailles de la chapelle de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, et nous n'avons pas besoin de rappeler au lecteur la gracieuse *Idylle* dont cette Revue a publié autrefois la gravure[1]. Dans un genre moins sérieux, les connaisseurs attentifs à la musique des tons n'oublieront pas de longtemps ce tableau du Salon de 1861, — celui, je crois, que M. Corot avait intitulé *le Repos*, — et qui représente une jeune fille étendue sur le gazon, au bord d'un lac tranquille. L'auteur a montré là une fois de plus qu'il connaît une des plus réelles difficultés de son art, et qu'il excelle à peindre le nu en plein air. Pour s'apercevoir que cette belle paresseuse n'est pas dessinée avec une précision parfaite, il faudrait l'arracher à sa

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. II, p. 297.

Gazette des Beaux Arts.

LE LAC

Imp. Delâtre Paris

rêverie et l'enlever du paysage. Mais, dans le tissu serré de l'habile harmoniste, ce serait rompre la maille essentielle; cette heureuse figure fait partie du tableau non-seulement par sa coloration rosée se détachant sur les tendres verdures du fond, mais encore par l'indécision de ses contours et par l'ondoyant de ses formes. Ce don précieux de mêler l'homme à la nature, les coloristes seuls le possèdent, et la rigueur de la ligne est, en ce point, plus dangereuse qu'utile. Si Corrège eût dessiné comme Raphaël, il n'eût pas fait l'*Antiope*, et l'art éternel compterait un chef-d'œuvre de moins.

Nous sommes peut-être ici sur la pente d'une hérésie, et nous ne voudrions pas dépasser la mesure en insistant davantage. Mais il nous est impossible de ne point faire remarquer que M. Corot n'est pas tout entier dans ses tableaux, et que, pour le bien connaître, il faut rechercher dans ses études le secret de ses méthodes et de sa puissance. C'est, en effet, lorsqu'il travaille sous l'impression directe de la nature, que M. Corot se montre coloriste. Les amateurs qui ont assisté à la vente qu'il fit faire d'un certain nombre de ses ouvrages, le 14 avril 1858, ont appris ce jour-là à quel degré peut atteindre son heureux pinceau. La distinction est un des besoins, une des nécessités de son talent : l'harmonie est sa loi suprême. Parfois, comme dans le *Retour du marché d'Arras*, il associe des violets éteints, des bruns clairs, des roses tendres, des blancs crayeux ou légèrement jaunis; parfois, le maître qu'on croit timide a des hardiesses imprévues. L'honorable président de la Société des Amis des arts de Bordeaux, M. Scott, possède de lui un tableau du plus frappant aspect. Ce n'est rien, en vérité, qu'une paysanne vêtue de rouge traversant une forêt très-verte, et c'est un modèle de franchise et d'harmonie. Dans un genre bien différent, mais où M. Corot a fait paraître des qualités analogues, nous rappellerons aussi l'étude du *Colisée* exposée en 1849, et la *Vue de La Rochelle* du Salon de 1852, ce lumineux tableau où, s'enfermant de gaieté de cœur dans la gamme blonde, l'artiste avait atteint l'effet en n'employant que des blancs, tour à tour purs ou rompus, pâles ou dorés. Dans la *Vue des environs de Paris*, que nous reproduisons aujourd'hui, il a, au contraire, fait contraster les clairs et les foncés en détachant, sur un fond de verdure printanière, la silhouette noire des troncs d'arbres. Ces toiles, et bien d'autres que nous pourrions citer, sont infiniment remarquables par l'exactitude du ton local, la sincérité de l'accent et la justesse relative des valeurs, art spécial dont M. Corot pratique les moindres secrets avec une perfection que la plume est impuissante à dire. Les plus suaves musiciens ne savent pas mieux que lui nuancer la mélodie.

Lorsque M. Corot transforme en tableau une de ces études loyales, il éprouve le besoin de l'harmoniser encore davantage, et, sans en modifier véritablement le caractère, il éteint les notes trop vives, il jette sur l'ensemble le voile léger d'une atmosphère vaporeuse. Mais l'œuvre garde son harmonie, et, pour peu que vous vous arrêtiez quelques minutes devant un tableau de M. Corot, vous verrez se lever bientôt cette brume transparente, et les tons reprendront leur valeur de coloration et d'intensité. Laissez-vous aller alors à la séduction qui vous appelle; pénétrez sous ces arbres aux branches emmêlées; savourez la fraîcheur de l'ombre, et, si le peintre ne vous montre pas la nature active qui lutte et qui travaille, aimez avec lui la nature qui se recueille et qui rêve.

Les derniers tableaux de M. Corot n'ajoutent rien à ce que nous avons dit de son talent; malgré son âge, sa fantaisie demeure plus que jamais vivace et saine. Inépuisable producteur, il envoie à chaque Salon des compositions inédites; on le retrouve dans les expositions de province et de l'étranger; il est constamment sur la brèche, et, quoique le succès n'ait pas toujours répondu à son effort, il a le courage d'un lutteur de vingt ans. Né avec les dons les plus heureux, il les a méconnus d'abord, et, trop fidèle à des traditions surannées, il s'est obstiné à suivre des maîtres secondaires, alors que, maître lui-même, il était fait pour marcher libre et seul. Son émancipation fut difficile et lente; mais l'hésitation au début est un signe de loyauté, et celui qui économise ses forces en se mettant en route les gardera plus longtemps entières. M. Corot est plus que jamais l'honneur et l'espérance du paysage moderne. N'est-il pas de ceux qui, ayant commencé tard, prolongent jusqu'au soir de la vie les heures enchantées de la jeunesse ?

PAUL MANTZ.

EXPOSITION RÉGIONALE DES BEAUX-ARTS

A MARSEILLE

En attendant que se réalise le projet, plus d'une fois mis en avant, d'une exposition nationale réunissant à Paris les trésors d'art épars sur la surface de la France, les villes de province continuent à dresser, région par région, l'inventaire de ces trésors. Pour ne parler que du Midi, après Avignon, après Carcassonne, voici maintenant Marseille qui nous donne à son tour la petite monnaie du futur Manchester français.

Il y a dans ces expositions régionales un double intérêt. L'art y trouve son compte, puisque des œuvres de premier ordre, enfouies jusqu'alors au fond d'obscures paroisses ou de cabinets inabordables, arrivent tout d'un coup à la lumière, et révèlent aux yeux du public des beautés connues seulement d'un petit nombre, ou même totalement ignorées. L'histoire de l'art profite mieux encore de ce rapprochement momentané d'œuvres peintes ou sculptées, dont chacune est un document. L'intérêt historique prend une importance toute spéciale, quand les auteurs des œuvres exposées, fils du pays où elles se produisent, ont entre eux ces rapports intimes d'inspiration, de style, de manière, qui constituent une école. Or, c'est précisément le cas de l'exposition de Marseille. On ne peut, en la parcourant, se refuser à reconnaître qu'il a existé en Provence, pendant au moins deux siècles, un groupe d'artistes remarquables, presque étrangers à l'influence de l'art français, et très-difficiles à classer dans l'histoire générale de l'art, si l'on n'admet pas, comme un fait acquis à l'histoire, une école d'art provençal.

Les origines de cette école sont clairement écrites à l'exposition de Marseille. La paternité en revient de droit au roi René. Non pas qu'il soit permis de laisser encore le bon roi en possession du haut renom de peintre, que lui attribuait une tradition séculaire. Il n'a pas peint le *Triptyque* de Saint-Sauveur; mais, en le rapportant des Flandres, il a

ouvert aux artistes flamands le chemin de sa petite capitale, bientôt remplie de leurs œuvres. En liant l'art provençal à une école illustre et féconde, il a plus fait que s'il ne lui eût laissé que le stérile exemple d'un roi peintre.

Ce n'est pas un mince honneur pour la ville d'Aix d'avoir connu des premières le mâle talent de Van Eyck, d'avoir possédé, du vivant même du maître, et conservé jusqu'à nos jours un de ses plus beaux ouvrages. Il faut aller en Belgique pour trouver l'égal du triptyque de Saint-Sauveur. L'attribution de notre ami et collaborateur Renouvier[1], corroborée de celle de M. Waagen, reçoit à l'exposition de Marseille une confirmation éclatante. Toutefois, les tons bruns et chauds, regardés comme un argument décisif en faveur de Van Eyck, ont en partie disparu, par suite d'un nettoyage récent, qui, bien qu'exécuté de la façon la plus intelligente, a aussi atténué le brillant des étoffes. Mais l'individualité des têtes, le réalisme expressif des physionomies et des mouvements, le modelé précis et ferme sans sécheresse, le rendu patient de tous les détails, le caractère poétique du fond de paysage, tant de qualités décisives, portées à un degré qui sent le maître, désignent hautement Jean Van Eyck. Si quelque jour des documents nouveaux venaient révéler le nom du peintre inconnu, il faudrait conclure que Van Eyck eut auprès de lui un redoutable rival, et inscrire ce nom à côté de celui du maître de Bruges.

Les volets du triptyque, qui représentent le roi René et sa femme, Jeanne de Laval, agenouillés au milieu de leurs patrons, ont toujours été jugés d'une exécution postérieure au panneau central. Mais celui qui les a peints sortait aussi de l'école de Bruges, et méritait de lui appartenir. Il n'eut à faire qu'œuvre de portraitiste, car les saints patrons aussi sont des portraits; il s'en acquitta avec cette puissance de vérité qui caractérise l'art flamand. Au contraire, Van Eyck a pu, dans la partie centrale, donner carrière à son imagination mystique, encouragée peut-être par les rêveries du roi. Le buisson ardent que contemple Moïse est devenu le trône de la Vierge Marie, trône incombustible, symbole de son incorruptible virginité. Ainsi l'explique une inscription peinte au bas du cadre, et l'ange qui montre le buisson à Moïse semble commenter l'inscription[2].

1. *Les Peintres et les Enlumineurs du roi René*, par Jules Renouvier. — Extrait des publications de la Société archéologique de Montpellier, nos 24 et 25. Montpellier, Jean Martel; 1857.

2. Cet important triptyque, connu seulement jusqu'ici par une médiocre gravure au trait, va être reproduit dans l'*Album photographique*, publié à Marseille par M. Terris, album qui contiendra plus de cent reproductions de peintures, sculptures et dessins de l'exposition marseillaise.

En même temps, du pied du buisson jaillit une source à laquelle s'abreuvent les âmes pures, représentées par des agneaux, la source du salut. Il n'est pas inutile de remarquer, en passant, l'analogie de cette idée avec celle dont s'est inspiré Overbeck dans sa grande fresque de Francfort [1].

Une lettre du roi René à « maistre Jehannot le Flamant, » extraite des archives d'Angers et publiée par Renouvier, montre le bon sire demandant à son correspondant, en qui l'on peut voir Jean Van Eyck lui-même, « deux bons compaignons peintres, » au lieu des deux qu'il lui a déjà envoyés et qui ne sont pas suffisamment capables. Ce document, sans date, prouve au moins la présence d'artistes flamands auprès de René au milieu et à la fin du XV^e^ siècle. Il y aurait donc injustice à attribuer à d'autres peintres qu'à des Flamands les peintures de cette époque qu'a su conserver la capitale du comté de Provence. Les traces de style allemand qui s'aperçoivent dans l'*Annonciation* de l'église de la Madeleine, et plus encore dans les quatre sujets de la *Passion* appartenant à l'église métropolitaine, ne sont pas un motif suffisant pour nommer Albert Dürer ou tel autre. On sait, et nous sommes heureux d'emprunter ici les termes mêmes de Renouvier, « qu'à cette époque, » c'est-à-dire après la mort de Van Eyck, « l'école flamande dégénérée se rapproche de la manière allemande, mais elle garde toutefois beaucoup de sa distinction première. » Or, l'*Annonciation* porte à un tel degré le caractère de cette distinction, que M. Boisserée a pu se demander si ce tableau n'était pas d'un maître français qui se serait formé à l'école de Bruges alors dominante, et Renouvier ajoute : « Je crois ce dernier point plus rapproché de la vérité. »

Quant à l'*Assomption* et aux sujets qui l'accompagnent, il suffit d'un coup d'œil pour rejeter bien loin le nom de Francia sous lequel le place le catalogue de l'exposition. Ici encore les saints personnages représentés sont des portraits, et, s'il faut en croire la tradition, ceux des premiers conseillers au parlement de Provence, lors de sa création en 1501. Plusieurs têtes, demeurées inachevées ou même laissées en blanc, attestent que le tableau a été peint à Aix. Comment admettre alors qu'on en ait fait honneur à Holbein? M. de Chennevières [2], qui n'accepte pas cette attribution, croit à « un maître de l'école allemande très-savant et très-puissant. » L'exhibition de cette œuvre importante, mais plus curieuse que réellement belle, aura pour effet, pensons-nous, de modifier ces opinions

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. I^er^, p. 325.
2. *Peintres provinciaux de l'ancienne France*. Paris, Dumoulin; 1847.

diverses. Si le coloris des étoffes, si la réalité des portraits rappellent des qualités familières à l'école allemande, il nous paraît impossible de rattacher à cette école le dessin des anges enfants qui entourent la Vierge. Leurs formes pleines et fermes, aussi bien que les ornements pseudo-antiques dont leurs jambes sont chargées, accusent le goût italien. La composition générale, le choix des tons, les attitudes, en un mot l'ensemble du tableau procède de l'art flamand. C'est donc à un artiste des Flandres que nous voudrions voir restituer l'*Assomption*, à un de ces peintres voyageurs qui allèrent, vers le milieu du XVI^e^ siècle, prendre langue en Italie.

Après cette *Assomption*, qui clôt pour ainsi dire le premier chapitre de l'histoire de l'art en Provence, l'exposition de Marseille nous laisse, avant de nous amener au second, un intervalle de près d'un siècle. C'est le moment de s'occuper des tableaux qui ne présentent pas le même intérêt historique : tels, pour en finir avec les écoles du Nord, un portrait de Thomas Morus, par Holbein, tiré du riche cabinet de M. Bourguignon de Fabregoule, et une petite *Pietà* que M. R. Gower attribue au même maître, mais que l'on peut sans crainte revendiquer pour Quentin Massys.

L'influence de l'école italienne sur l'art provençal ne se manifestera aussi que beaucoup plus tard. Il ne paraît pas que René, qui était en même temps roi de Sicile et de Naples, ait ramené d'Italie aucun artiste ni rapporté aucun tableau. Les peintures italiennes que l'on rencontre en Provence appartiennent pour la plupart à des amateurs. La plus ancienne que l'on puisse citer est un triptyque à la détrempe, classé parmi les inconnus, le *Couronnement de la Vierge*. Au caractère sérieux et quelque peu farouche des têtes, à la rectitude du dessin, au style des draperies, on reconnaît l'école de Giotto, et, n'était la lourdeur du Christ, probablement repeint, volontiers nommerait-on Giottino. Nous hésitons moins encore à baptiser un autre inconnu, catalogué sous le numéro 1211, et représentant, de grandeur naturelle, une Vierge assise, le bambino sur ses genoux. Le dessin de l'enfant, les mains effilées de la Vierge, la mélancolie de ses traits, la délicatesse du modelé, et surtout le ton ambré des chairs, désignent Botticelli.

De la riche collection de M. Bourguignon, d'Aix, sort une autre *Madone* que la tradition a toujours donnée à Léonard de Vinci. La tête du petit Jésus, vue en raccourci, est en effet dessinée de main de maître; celle de la Vierge se rapproche davantage du type de Luini. Le tableau, du reste, a subi à différentes époques de cruelles restaurations. La plus ancienne, presque absolument dissimulée, a eu pour résultat de suppri-

mer le talon ou la cheville d'un des pieds du petit Jésus; d'autres, plus récentes et plus visibles, ont disloqué les mains et rompu l'unité du ton. La *Madone* de M. Bourguignon a perdu ainsi peu à peu tous ses droits à une discussion sérieuse. Il y aurait, au contraire, beaucoup à dire, et plus en bien qu'en mal, sur le *Triomphe* en forme de frise que M. Gower donne à Pierino del Vaga. Le coloris est celui de la fresque, tout à fait clair et doux; le dessin a cette fermeté pleine, cette allure vivace et toujours correcte qui caractérisent l'école romaine. A la même école, avec quelques élégances florentines de plus, et de nombreux repeints, se rattache un *Saint Sébastien* que le catalogue inscrit sous le nom de Sébastien del Piombo.

L'école vénitienne se montre plus riche encore. Nous aurions voulu voir à une place d'honneur, et dans un jour pur, *le Concert seigneurial*, du cabinet de M. Sallier, placé à contre-jour au fond d'une galerie obscure. Certes, la critique doit se tenir en défiance quand elle entend prononcer le nom de Giorgione. Cependant, telle est la puissance dont ce tableau porte l'empreinte, que nous n'hésitons pas à accepter l'attribution, sauf à la vérifier en pleine lumière. Les figures sont à mi-corps : au centre, une femme coiffée d'une toque joue de la mandoline; devant elle, un homme jeune encore et barbu se retourne vers le spectateur; au second plan s'agitent dans la demi-teinte trois ou quatre personnages. Le ton, très-monté, dissimule sa chaleur sous la crasse qui recouvre la toile. Mais le temps n'a pu détruire ni l'accent personnel des physionomies, celle de la femme rappelant en tout le type favori de Giorgione, celle de l'homme profondément caractérisée, ni la largeur magistrale de l'exécution et la beauté de la pâte. Si l'on admet que Giorgione ait peint d'autres tableaux que les *Concerto* de Florence et du Louvre, il a assurément peint celui-là.

De Paul Véronèse, l'exposition peut montrer avec orgueil un morceau capital, l'esquisse du plafond de Versailles aujourd'hui placé dans le salon carré du Louvre, *Jupiter foudroyant les vices*. L'authenticité nous en paraît aussi évidente que l'impossibilité de confondre une esquisse de maître avec une copie réduite, ou la difficulté de nommer un peintre capable d'exécuter une telle copie avec autant de brio, d'aplomb et de science coloriste. Un admirable portrait d'enfant, inscrit sous le nom de Velasquez, doit être aussi restitué au grand maître vénitien. Il représente, assise à terre, une petite fille vêtue de brocart. Il appartient à M. Bourguignon, d'Aix; l'esquisse, à M. Paul Autran, de Marseille. *Les Disciples d'Emmaüs*, par le père Massimo, de Vérone, sont aussi une belle page, digne de Venise.

Dans l'école bolonaise se présente d'abord un intéressant tableau du Primatice, *Diane et Vénus*, envoyé d'Aix par madame la marquise Du Muy. M. Bourguignon nous offre ensuite une œuvre de mérite, *les Jeux d'enfant* d'Augustin Carrache. Plus importante est la grande toile du Guerchin que conserve à Aix l'église des Missions. On y voit sainte Thérèse agenouillée aux pieds de Jésus qu'elle regarde avec amour, et Jésus, d'un geste superbe, lui montrant le ciel, comme s'il lui disait à quel prix il le faut acheter. Des anges placés près de la sainte semblent effrayés de l'ardeur qui l'anime, et le ciel s'entr'ouvre déjà pour la recevoir. Cette scène, toute brûlante de poésie mystique, se passe au sein d'une atmosphère embrasée des tons les plus chauds. La *Sainte Thérèse* d'Aix doit compter dans l'œuvre de Guerchin comme un tableau de la meilleure inspiration : elle a été pour l'art provençal un excellent modèle.

Nous voici arrivés en effet au moment où commence le second chapitre, ou, si l'on veut, la seconde époque de l'art provençal. La *Décollation de saint Jean-Baptiste*, du musée d'Aix, le *Saint Pierre Dominicain*, et quelques portraits du Caravage, que possède l'exposition de Marseille, disent assez quels exemples influèrent alors sur les peintres du midi de la France. En mêlant à la poésie pittoresque qu'un Italien ne peut désapprendre l'imitation plus rigoureuse et plus brutale de la réalité, le Caravage lança l'art italien dans une voie nouvelle, où le suivit, entre autres imitateurs, Manfredi, auteur de deux *Concerts* qui méritent d'être remarqués. C'est sur ce grand chemin du réalisme, plus attrayant pour un artiste flamand que pour tout autre, que le Brugeois Finsonius rencontra l'art italien. Il s'imprégna des principes nouveaux et les rapporta à Aix, où Peyresc sut le retenir. La *Résurrection*, de Saint-Sauveur, datée de 1610, le montre encore bien enveloppé de ses langes flamands : le soldat, vu en raccourci au pied du tombeau, sent les cabarets de Bruges, tandis que la figure du Christ, plus svelte et plus fine, témoigne de l'influence des élégances italiennes. Dans l'*Incrédulité de saint Thomas*, à la grosseur des têtes, à la rudesse des extrémités, on reconnaît encore le brutal mal dégrossi. Et, de fait, Finsonius ne se dégrossit vraiment que lorsqu'il eut à peindre à loisir un modèle de bonne compagnie. Sa *Madeleine expirante* est une paysanne endormie, mais son Peyresc est un Peyresc, et ses portraits de magistrats reproduisent, avec une sincérité caractéristique, les grands personnages du parlement d'Aix.

C'est alors que se produit, éclos sous l'aile de Finsonius, le premier peintre provençal dont le nom nous ait été conservé, F. Mimault. Lui-même a pris soin de l'écrire avec la date 1625 au bas du seul tableau que

l'on connaisse de lui, le *Baptême de Jésus*. Il est curieux de voir comment se modifient, chez cette nature plus souple, les principes sauvages du Flamand mal italianisé. Avec Daret, venu à Aix six ans après la mort de Finsonius, la modification est plus sensible encore, ou plutôt le Caravage disparaît et fait place au Guerchin. La *Sainte Thérèse* de Jean Daret, voisine, à l'exposition, de la *Sainte Thérèse* du Guerchin, révèle entre les deux peintres plus d'une ressemblance. Comme le maître de Bologne, le Belge Daret cherche l'harmonie dans les tons roux et ne craint pas d'opposer aux lumières des ombres vigoureuses; mais son dessin, honnête sans élégance, traduit bourgeoisement l'expression. La petite *Résurrection* de M. d'Agay nous paraît l'œuvre la plus individuelle de Daret; le *Guitariste*, du musée d'Aix, est à coup sûr la plus savante. On s'étonne de voir ce peintre, qui, dans le *Salvator de Huerta*, devient mou jusqu'à la faiblesse, unir ici au meilleur choix de couleur une délicatesse d'expression et une grâce toute française. Daret eut aussi son ombre, comme Finsonius, un inconnu qui a signé du nom d'Éliézer et daté de 1654 la grande toile des *Saints Innocents*, composition symbolique où se sent trop le reflet du plus fade des Bolonais, Guido Reni.

C'est ainsi que l'art provençal reçut toute son éducation de mains flamandes, les unes pures encore dans leur naturalisme naïf, les autres rendues plus habiles par le contact de l'art italien, mais basant aussi leur science sur l'imitation de la réalité. En vain à quelques lieues d'Aix, à Avignon, les Mignard, Pierre et Nicolas, tenaient boutique d'éclectisme. En vain à Montpellier Sébastien Bourdon s'efforçait de donner la réplique au grand Poussin, l'école d'Aix, fidèle aux principes acquis, perpétuait parmi ses peintres et répandait parmi ceux de la basse Provence la tradition naturaliste. L'école française cependant s'était formée dans un esprit tout différent. L'exposition possède de Vouet une bonne esquisse, *Moïse sauvé des eaux*, et un tableau de grande manière représentant *Judith*. En vain chercherait-on parmi les peintures provençales une œuvre analogue. Les Mignard, par leur séjour à Avignon et les nombreux ouvrages qu'ils y laissèrent, eurent peut-être plus d'influence. Si la *Vierge du Carmel*, vaste composition de Pierre Mignard, savamment machinée et pleine de beautés de deuxième ordre; si la *Nativité*, plus commune et plus vide; si la *Sainte Famille* de Nicolas Mignard, excellent tableau de chevalet qui appartient à M. de L'Espine, ne purent ranger sous la bannière de l'éclectisme français Faudran et Sébastien Barras, les portraits de Pierre Mignard adoucirent certainement le pinceau de Fauchier. L'exposition en a réuni un grand nombre parmi lesquels on remarque celui de madame de Maintenon, d'une fraîcheur charmante, et les deux médail-

lons chaudement colorés qui représentent madame de Sévigné et le marquis de Sévigné. Quant à Fauchier, outre son *Guitariste*, qui n'est exempt ni de mollesse ni de lourdeur, il compte à l'exposition neuf portraits. Nous en signalerons trois : l'un, qui groupe ensemble tous les membres d'une famille parlementaire, est l'écho sincère des exemples de Finsonius et des leçons de Mimault; le petit médaillon de madame de Vento, dont on retrouve à quelques pas plus loin une copie sous le nom de madame de Grignan, se rapproche des médaillons de Mignard déjà cités. Le plus beau, le plus caractéristique, le plus personnel représente, de grandeur naturelle et à mi-corps, un conseiller au parlement assis devant une table chargée de papiers. Par l'expression de vie répandue sur la physionomie avenante de ce bonhomme, par le rendu savant des draperies et des accessoires, et surtout par le charme énergique de la couleur, ce portrait atteint presque à la hauteur d'un Van Dyck.

Quelque temps avant Fauchier, vers la moitié du XVII^e^ siècle, l'école provençale avait vu se produire, à peu de distance l'un de l'autre, deux hommes dont l'individualité tranchée doit marquer dans son histoire. Le premier est ce grand Puget, qui remplit la Provence d'une légion de sculpteurs, de peintres et d'architectes. L'autre, moins connu et plus grand peintre assurément, a laissé quantité de ses œuvres à Aix, à Nîmes, à Avignon, sans qu'aucune atteste au Louvre son talent original. Une seule fois, en l'an IX, les citoyens Moitte et Barthélemy, justement frappés de la beauté des tableaux de Renaud Levieux, en désignèrent deux pour venir prendre place au Musée central des arts. L'un s'arrêta à Bicêtre, l'autre arriva jusqu'aux greniers du Louvre dans un état qui ne permit pas de l'en retirer. Et cependant, si l'on jette les yeux sur le *Saint Bruno* et sur la *Visitation* prêtés par les églises d'Aix à l'exposition de Marseille, on conviendra qu'aucun peintre de l'école française n'a déployé, à ses bons jours, des qualités plus voisines des plus aimables qualités de Raphaël. Une pureté de sentiment exquise, une correction de dessin élégante et simple, une force d'expression qui, dans la tête de *Saint Bruno,* s'élève jusqu'au sublime, la couleur suave et légère des fresques italiennes, l'exécution sobre des maîtres, tels sont les caractères de la peinture de Renaud Levieux, caractères qui peuvent se résumer en deux mots : la douceur dans la force. M. de Chennevière avait déjà deviné et signalé ces mérites étranges. L'exposition de Marseille, en les montrant au grand jour, a rendu Levieux sympathique à tous et lui a valu autant d'admirateurs que d'amis.

A côté de ce doux apôtre du beau, Puget a un faux air d'hérésiarque. L'*Annonciation* nous le montre tout frais sorti des mains de Piètre de

Cortone. Le *Sauveur du monde*, que nous avons décrit en parlant du musée de Marseille, le rapproche de la tradition provençale; son *Portrait* l'y fait rentrer complétement, ainsi que la *Sainte Famille* qui appartient au marquis de Saporta. Il y a dans ce tableau une véritable puissance : la distinction de la tête de la Vierge indique un portrait, en même temps qu'elle atteste les études que Puget poursuivit à Gênes d'après Van Dyck. Le petit Jésus est une charmante étude d'enfant, largement modelée. Moins chaude que celle du *Sauveur*, la couleur a plus de solidité.

Une *Sainte Cécile*, qui offre de beaux détails, et un portrait d'homme plus vraisemblablement peint par François Puget, accompagnent ces tableaux, placés au centre de la grande galerie, comme en un lieu d'honneur, juste hommage rendu par Marseille à son plus illustre citoyen. Au devant des peintures s'élève, sur un piédestal, la petite *Vierge* en marbre, de M. Tardieu. L'enfant, à cheval sur le genou de sa mère, se retourne, et de sa petite main lui caresse le menton. On voit à Gênes (quand on peut la voir), dans la chapelle domestique d'un des palais Carega, une belle madone en marbre, de grandeur naturelle et de pose identique, dont celle-ci pourrait bien n'être que la réduction, exécutée par Veirier, l'habile élève de Puget.

Autour de Puget viennent se grouper plusieurs artistes de son temps, qui subirent plus ou moins son influence : Pinson, de Valence, dont l'exposition montre un *Jugement de Salomon*, vigoureuse peinture d'un caractère très-italien; Serre, le faiseur énergique que l'on connaît; François Puget, imitateur souvent heureux de son père, et enfin les Parrocel. Cette famille de peintres, qui pendant plus de deux siècles n'a pas cessé de tenir le pinceau, est représentée par sept de ses membres, le premier né en 1600, le dernier, ou plutôt la dernière, car le pinceau avait fini par tomber en quenouille, morte en 1828. Il ne fallait rien moins que le zèle d'un descendant des Parrocel pour réunir les trente-trois tableaux ou esquisses, les dix-huit dessins et les innombrables pièces gravées qui attestent les aptitudes diverses de ces fils d'une même famille. La facilité semble un héritage commun à tous. On retrouve là, au milieu des peintures religieuses de Pierre Parrocel, des chasses et des batailles de Joseph, des portraits d'Ignace-Jacques et de Marie, cet infortuné Étienne Parrocel que le catalogue du Louvre privait, on ne sait pourquoi, du bienfait de l'existence. Son homonyme, aujourd'hui vivant, n'a eu garde de l'oublier dans l'intéressante monographie qu'il vient de consacrer à la gloire de ses ancêtres[1].

1. *Monographie des Parrocel, Essai*, par Étienne Parrocel. Marseille, Clappier, imprimeur; 1861.

Avant de continuer à suivre dans le XVIIIe siècle, où elle prend des allures toutes nouvelles, l'école provençale, il est bon de revenir sur nos pas, pour passer en revue ce que les autres écoles présentent encore de remarquable à l'exposition de Marseille. Quand nous aurons cité de Sasso-Ferrato une *Tête de Vierge*, vraiment authentique, appartenant à M. Gower; de Salvator Rosa, un beau paysage et une charmante *Nativité;* trois vigoureuses esquisses de Solimène, dont une est inscrite sous le nom de Velasquez, nous en aurons fini avec les Italiens du XVIIe siècle. Nommons de suite, pour terminer, Canaletti et Guardi, dignement représentés tous deux, le premier, par une *Vue de Venise* brillante et solide, et deux *Intérieurs* traités en esquisse avec une verve et une chaleur de pinceau séduisantes; le second, par un *Intérieur de Saint-Marc* grassement touché; Tiepolo, leur concitoyen, toujours entraînant dans ses esquisses, où se retrouvent les meilleures qualités de l'école vénitienne, et enfin Lucatelli, dont les paysages figureraient avec honneur au milieu des pochades de l'école contemporaine.

Trois noms seulement, trois grands noms rappellent l'école espagnole. A Velasquez peuvent être laissés, parmi les nombreux portraits inscrits sous son nom, ceux qui portent les numéros 1056 et 1058. La grande manière de Ribera se reconnaît plus sûrement dans le *Saint Paul ermite*, du cabinet de M. Bourguignon, et dans le *Saint Barthélemy*, d'un autre amateur d'Aix. Quant à Murillo, si nous l'acceptons pour l'auteur de l'*Icare* de M. Ferrary, nous ne pouvons admettre qu'il ait peint les *Deux Mendiants* de M. Gower, œuvre espagnole, sans doute, mais enveloppée d'une teinte rougeâtre peu familière au peintre des *Conceptions*. Faut-il aussi accepter l'attribution des *Petits Chanteurs?* Certes, ce tableau de chevalet, plein d'esprit et de gentillesse, exécuté avec l'aplomb d'un maître, ferait honneur à plus d'un. Que Murillo le garde donc, au moins jusqu'à plus ample informé.

Les Hollandais ne manquent pas à l'exposition de Marseille, les grands maîtres aussi bien que les petits. Mais ici, comme en mainte circonstance, les petits valent mieux que les grands. Ce n'est pas que Rembrandt ne se trouve inscrit sept fois au catalogue. On sait que chez certains amateurs rien n'est plus commun qu'un tableau de Rembrandt. Aussi M. Gower a-t-il fait preuve d'une rare modestie en attribuant simplement à Diétricy *le Paralytique guéri*, étonnant pastiche d'un très-habile plagiaire. *L'Usurier*, que nous avions déjà vu à l'exposition d'Avignon, se rattache de plus près à la descendance de Rembrandt, moins étroitement toutefois que *la Lettre* de Van der Meer de Delft, décrite ici même avec trop de détails pour que nous ayons à y

revenir [1]. Disons seulement que ce tableau n'a rien perdu à passer du cabinet d'un amateur dans une exposition publique. Il s'y soutient au contraire de façon à prouver que le Delfsche Van der Meer était un maître.

Quelques portraits méritent une attention sérieuse. C'est d'abord une tête de vieille femme, peinte par Gérard Dow avec une largeur et une puissance dont ce maître n'offre pas beaucoup d'exemples; puis deux portraits, l'un d'homme, l'autre de femme, signés du nom de J.-G. Cuyp (Jacques-Gerritz Cuyp, de Dordrecht) et datés de 1646 et 1649; enfin, du cabinet de M. Bourguignon provient un petit bourgmestre, aussi vivant que s'il était de la main de Maes, aussi délicatement habillé de satin que s'il avait pour auteur Van der Helst; le nom du peintre se trouve inscrit sur le fond : c'est celui de Chrétien-Godefroid Mathes.

Nous placerons ici, de peur de ne plus savoir où les loger, deux portraits de Philippe de Champaigne. L'un, qui représente un conseiller en robe rouge, ne paraît pas d'une authenticité absolue; l'autre, inscrit parmi les inconnus, montre à chaque touche la griffe du maître. On a voulu en faire honneur à Van Dyck, tant la figure de femme dont il est l'image respire de distinction et d'élégance. Mais, outre que l'histoire ne permet pas d'admettre que Van Dyck ait peint Henriette d'Angleterre, certains détails d'ajustement, rendus avec une scrupuleuse réalité, le ton général des chairs, blanc et mat, soutenu d'ombres légères, une exécution délicate, fondue, qui supporte d'être vue de très-près, ces indices caractéristiques, étranges chez Van Dyck, désignent clairement Philippe de Champaigne.

Les petits maîtres fourniraient matière à un long article, si nous voulions énumérer tous les charmants tableaux que les cabinets d'Aix, de Marseille et d'Avignon ont versés à l'exposition. Il suffira de citer deux petits paysages de Brill, ou plutôt de Breughel, appartenant à M. Seytres; du même Breughel, avec la collaboration de Van Kessel et de Franck, une peinture sur cuivre d'une fraîcheur admirable, *l'Apparition de Jésus à la Madeleine* au milieu d'un jardin encombré de fruits; de Van der Uden, un fin paysage sorti du cabinet de M. Maurel; une chaude *Marine* de Zeeman et un piquant *Incendie* de Trautmann, deux tableaux de maîtres peu communs. Au-dessus se placent encore une *Marine* lumineuse et grasse, du cabinet de M. Gower, véritable petit chef-d'œuvre dont l'honneur revient évidemment à Albert Cuyp, bien que sa signature ait été ajoutée après coup sur les terrains par une main maladroite; une *Kermesse* de Téniers, appartenant à M. Bec, celle-là même que Le Bas a gra-

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1859.

vée sous le titre de *IIe Fête flamande;* de Téniers encore, appartenant à M. Émile Pascal, un grand paysage animé de deux figures de chasseurs, peint dans cette gamme grise que les amateurs connaissent bien peu; enfin, toujours à M. Gower, un *Soleil couchant* de Both, paysage italien étouffé de soleil, si l'on nous permet cette expression. Des douze paysages de Ruysdaël que l'exposition prétend posséder, plusieurs méritent d'être classés parmi les bons ouvrages des paysagistes hollandais; un seul nous paraît digne du maître, *la Mare,* du cabinet de M. Bec. A cet amateur appartient aussi un bon tableau de Karel Dujardin, moins harmonieux toutefois et moins savant que celui qui est sorti de la collection de M. Bourguignon en même temps qu'un grand et beau paysage de Hackert, orné de figures de Berghem. *Le Déjeuner champêtre,* attribué aussi à Karel Dujardin, nous rappelle davantage les bonnes productions de Jean Miel. Deux importants tableaux du musée d'Avignon complètent l'école hollandaise, *le Buveur endormi* de Brauwer, et *le Fumeur* de Corneille Dusaert.

LÉON LAGRANGE.

(La fin prochainement.)

JACOPO DE BARBARJ

DIT LE MAÎTRE AU CADUCÉE[1]

III

SON ŒUVRE GRAVÉ

Considéré comme graveur, Jacopo de Barbarj est un des plus habiles burinistes italiens de son époque. Il a beaucoup étudié les procédés d'Albert Dürer, et il a su se les approprier sans servilité. Sa taille fine, légère et souple, se prête aisément aux diverses formes qu'il veut rendre. Il la courbe légèrement et la croise dans les ombres qu'il n'accentue jamais fortement. Il ménage le passage du noir au blanc par des petits points qui, en prolongeant les traits plus arrêtés, forment une demi-teinte. Parfois de grandes tailles ondoyantes et parallèles expriment les terrains et rappellent le travail d'Albert Dürer dans ses premiers temps. Rarement, dans ses estampes, il a placé ses personnages au milieu d'un paysage détaillé; des troncs noueux sans feuillé, une simple ligne en tiennent lieu le plus souvent, et cependant plusieurs de ses compositions prouvent qu'il a étudié de près la nature.

1. Une erreur typographique s'est glissée dans notre précédent article (livraison du 1er octobre). A la première ligne de la page 311; au lieu de : *A quelle époque*, lisez : *A quelle école.*

Ce que l'on connaît jusqu'à ce jour de l'œuvre de Barbarj comprend vingt-neuf pièces gravées d'un burin très-fin, qui se sont bientôt usées à l'impression, et qui partant sont fort rares. Une seule en bois peut lui être attribuée. Les premières épreuves de ces planches laissent voir quelques traces de barbes, et sont souvent imprimées sur des papiers marqués d'une fleur de lis, d'une main avec le bas de la manche, d'une couronne surmontée d'une croix rattachée au diadème par deux arcs, d'une tête de bœuf, ou encore du P bourguignon. Ces trois dernières marques, bien connues par les estampes d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde, et qu'on rencontre le plus fréquemment dans le papier des gravures de Jacopo de Barbarj, prouvent qu'il séjourna longtemps en Allemagne et dans les Pays-Bas. Ses productions, loin d'avoir toutes le même mérite, indiquent au contraire un talent fort inégal, mais elles montrent la même habileté à manier le burin; aussi serait-il impossible de les classer par ordre chronologique. Cependant, la nature de son travail et les papiers sur lesquels sont imprimées ses estampes nous portent à croire qu'il ne commença guère à graver que vers 1506, après qu'il eut vu les œuvres d'Albert Dürer et pendant son séjour à Nuremberg. Quant aux pièces tirées sur des feuilles marquées de la *main* ou du P bourguignon, elles peuvent être regardées comme ayant été exécutées dans les Flandres et comme étant ses dernières créations.

GRAVURES SUR CUIVRE

SUJETS DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT. — SUJETS RELIGIEUX

1. Agar (Bartsch n° 6, Ottley n° 6). Larg. 233 mill. Haut. 175 mill. — Agar, après avoir longtemps erré dans le désert de Bersabée, tombe, épuisée par la soif, au pied d'un arbre énorme. Les larmes dans les yeux, elle s'efforce de faire couler sur les lèvres de son fils Ismaël les dernières gouttes de lait que contient son sein.

Le caducée est gravé au bas de l'estampe et à gauche. On rencontre des premières épreuves de cette pièce sur un papier marqué d'une couronne.

C'est à tort, croyons-nous, que Bartsch et Ottley ont vu dans ce sujet la Vierge et l'enfant Jésus.

2. Judith (Bartsch-Ottley n° 4). Haut. 189 mill. Larg. 121 mill. — Judith a le corps vêtu d'une longue robe; sa tête est ornée d'un diadème qui retient un voile et ses cheveux noués sur le milieu. Elle s'appuie de la main gauche sur le glaive avec lequel elle tua Holopherne, dont elle porte la tête.

Le caducée est gravé dans le bas, à droite. Nous avons vu de cette estampe des épreuves sur un papier marqué d'une fleur de lis.

Cette pièce a été copiée par Jérôme Hopfer. Il en existe aussi une reproduction à l'eau-forte dans laquelle une Sainte Catherine est gravée à côté de Judith. Cette gravure, assez mal exécutée, a été faussement attribuée à Jacopo de Barbarj.

Le maître n'a point cherché, dans cette estampe, à retracer l'un des épisodes de la grande scène biblique. En vain l'on chercherait en cette figure élégante et gracieuse le sentiment qui a dû inspirer l'héroïne. Peintre éminemment païen, Jacopo de Barbarj n'a point le sens des saintes Écritures, et ce n'est que par les attributs, le glaive et la tête d'Holopherne, qu'il a personnifié Judith.

3. L'Adoration des Mages (Bartsch-Ottley n° 2). Haut. 215 mill. Larg. 193 mill.— « *Et, entrant dans la maison, ils trouvèrent l'enfant avec Marie sa mère, et, se prosternant, ils l'adorèrent, et, ouvrant leurs trésors, ils lui offrirent des présents, de l'or, de l'encens et de la myrrhe.* » (Saint Matthieu, chap. II, v. 11.)

Les trois rois mages ont franchi les marches qui conduisent au lieu réservé, entouré d'un mur, dans lequel se tiennent sainte Anne et la Vierge Marie. Ils fléchissent le genou devant le divin enfant porté par sa mère. Deux jeunes serviteurs les suivent; l'un semble tenir l'anse d'un panier, l'autre porte une torche allumée.

Le caducée se détache, à gauche, sur le fond ombré d'une seule taille.

La simplicité extrême avec laquelle Jacopo de Barbarj a traité ce sujet, affectionné des peintres ayant une riche imagination, révèle en lui un esprit peu inventif. Seul parmi tous les artistes, croyons-nous, il a placé cette scène pendant la nuit, mais il n'a point su profiter de son interprétation de l'Évangile, et, sous ce rapport, il n'a réussi qu'à nous faire regretter l'absence de cette composition, ainsi comprise, dans l'œuvre de Rembrandt.

4. N.-S. Jésus-Christ (Bartsch-Ottley n° 3). Haut. 194 mill. Larg. 93 mill. — N.-S. Jésus-Christ est représenté de face; il porte de sa main gauche l'étendard victorieux de la croix, et élève sa droite pour bénir. Trois gerbes de lumière jaillissent de sa tête; un manteau flottant cache en partie la nudité de son corps.

Le caducée est gravé dans le bas, sur la droite.

Dans la collection Frauenholz, à Nuremberg, se trouvait une tête peinte qui par le dessin rappelait beaucoup, au dire de Brulliot, celle de cette gravure. Cette toile, signée des lettres IA D. B. séparées par le caducée, provenait du cabinet Paul de Praun. Christophe Gottlieb de Murr, dans le catalogue qu'il dressa de cette collection et dans un autre ouvrage (*Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten der freyen Reischsstadt Nuremberg und der hohen Schule zu Altorf*, 1778, p. 471, n° 20), mentionne ce tableau et le cite comme étant exécuté par un artiste inconnu.

5. Sainte Famille (Ottley, p. 592). Larg. 119 mill. Haut. 100 mill. — La Vierge Marie, assise près d'un tronc d'arbre coupé, enveloppe de son manteau l'enfant Jésus appuyé sur elle et debout. Elle tient dans l'une de ses mains le fruit qui fut fatal à Ève, et paraît adresser la parole à saint Joseph, placé à droite.

Ces trois figures sont représentées à mi-corps. Le caducée est gravé en haut et à gauche.

6. Sainte Famille dans une enceinte fermée (Bartsch-Ottley nº 4). Larg. 165 mill. Haut. 130 mill. — La Vierge Marie et sainte Élisabeth, assises à terre, paraissent converser ensemble. L'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste se tiennent tous deux auprès de leurs mères. Des perches attachées à des pieux et à des troncs d'arbres forment une enceinte réservée, interdite même à saint Joseph, qui, appuyé sur la barrière, considère le fils de Dieu.

Le caducée est au bas de la droite

L'enceinte fermée, dans laquelle le peintre a placé sainte Élisabeth et la Vierge Marie, est une allusion aux paroles du Cantique des Cantiques :

« Tu es un jardin fermé, ma sœur, mon épouse, une source scellée ;

« Un jardin d'orangers chargés de fleurs, de fruits, etc. »

Mais ordinairement, les peintres qui ont représenté cette scène mystique n'ont admis que des anges à fouler les gazons de ces lieux, où le lis, l'oranger et la myrrhe ne doivent embaumer l'air de leurs plus doux parfums que pour la Vierge Marie et son divin Fils. Cette pièce est une des plus charmantes de l'œuvre du maître au caducée.

7. Sainte Famille avec Saint Paul (Bartsch-Ottley nº 5). Larg. 185 mill. Haut. 125 mill. — La Vierge Marie est assise au pied d'un arbre. Son âme paraît saisie d'un douloureux pressentiment. Elle marque du doigt, sur les livres saints, les passages qui prédisent la triste destinée de l'enfant qu'elle presse contre elle. Sainte Anne, agenouillée derrière le banc, joint les mains et compatit aux tourments de sa fille. Saint Paul, le futur propagateur de la foi évangélique, se tient à l'écart, appuyé sur un glaive, et considère attentivement le groupe saint. Un ange, assis près d'une fontaine rustique, chante sur un luth les louanges du fils de Dieu.

Le caducée est gravé dans le haut, un peu à gauche.

Cette pièce, ainsi que la précédente, montre que si ordinairement Jacopo de Barbarj n'interpréta point la nature avec son burin, ce ne fut pas faute de la connaître, mais par un pur effet de sa volonté. La figure rude, courte et tout allemande du saint Paul étonne étrangement dans cette composition, si touchante par la délicatesse des sentiments exprimés qui révèlent, à n'en point douter, un maître italien.

8. Saint Jérôme (Bartsch-Ottley nº 7). Haut. 84 mill. Larg. 60 mill. — Saint Jérôme est couvert d'un manteau qui laisse voir son corps amaigri par les pénitences. Sur le

pupitre où le saint anachorète écrit sa traduction des Évangiles, est placé un crucifix qui l'inspire et le soutient dans son travail.

Le caducée est gravé à gauche, sur le montant du pupitre.

Il existe de cette pièce une copie assez bien gravée en contre-partie par un anonyme.

9. Saint Sébastien. Haut. 225 mill. Larg. 110 mill. — Saint Sébastien, les deux bras attachés au-dessus de sa tête par une corde formant nœud coulant, lève au ciel des yeux suppliants. Il est adossé à un arbre; un voile cache la partie inférieure de son corps dessiné jusqu'aux genoux.

Cette pièce sans monogramme est celle gravée en tête de notre étude. Nous l'attribuons sans hésitation au maître au caducée. Imprimée sur un papier marqué du P bourguignon, elle a dû être faite pendant le séjour du maître dans les Pays-Bas, et elle donne le dernier degré de force auquel atteignit Jacopo de Barbarj. Jamais, en effet, il ne modela sur le cuivre avec plus de perfection, n'attacha avec plus de science les membres au corps, jamais aussi il ne mit dans les regards de ses personnages une expression plus émouvante.

10. Sainte Catherine (Bartsch-Ottley, n° 8). Haut. 192 mill. Larg. 124 mill. — Sainte Catherine est représentée debout, appuyée sur le glaive avec lequel le tyran Maxence lui fit trancher la tête. Elle porte sur son front une couronne royale, et tient dans sa main gauche la palme du martyre. A ses pieds gît un des débris de la roue qui, au lieu de servir à son supplice, rendit manifestes sa vertu et la protection divine.

Le caducée se trouve dans le bas, à droite. On trouve des premières épreuves de ce morceau sur un papier dit à la couronne.

Cette pièce a été copiée par Jérôme Hopfer.

11. L'Ange gardien (Bartsch et Ottley, n° 9). Haut. 225 mill. Larg. 159 mill. — Un ange étend sa main protectrice sur la tête chauve d'un vieillard qui s'est endormi en lisant.

Au haut de l'estampe, légèrement à droite, est gravée la légende : cvstodi nos dormientes. Au-dessous se trouve le caducée. Il y a des premières épreuves sur un papier ayant pour marque une main.

SUJETS MYTHOLOGIQUES ET DE FANTAISIE

12. Ariane (Ottley, p. 593). Haut. 178 mill. Larg. 118 mill. — La belle Ariane est représentée toute nue et assise au milieu de rochers; elle dort de ce sommeil profond pendant lequel Thésée l'abandonna dans l'île de Naxos. De la fissure d'une roche, placée à gauche, sort, près de sa tête, un serpent.

Bien que cette pièce ne porte point la marque du maître, nous n'hésitons pas à la lui attribuer. Le modelé des épaules grasses et lumineuses

qui rappellent Giorgione, l'élégance un peu outrée de la figure, la finesse et la souplesse des tailles indiquent suffisamment une œuvre de Jacopo de Barbarj. Le paysage de ce morceau, dans lequel Ottley a vu Cléopâtre, est délicatement traité.

13. Mars et Vénus (Bartsch et Ottley, n° 20). Haut. 297 mill. Larg. 180 mill. — Mars, couvert d'une riche armure, parle à Vénus qui, toute nue, porte sur son bras gauche l'Amour représenté avec des ailes. Le visage souriant de la déesse, sa main prête à accepter celle de Mars, montrent qu'elle écoute avec plaisir les protestations amoureuses du dieu.

Le caducée se voit, presque au milieu de la planche et à gauche, sur le fond ombré d'une taille diagonale.

Dans les épreuves faibles on distingue très-nettement, près de la main de Mars, plusieurs taches d'acide, comme lorsque l'eau-forte n'a point mordu. Ces taches, suivant qu'elles sont plus ou moins visibles, peuvent servir à reconnaître la qualité de l'épreuve.

Cette pièce, dont on rencontre des épreuves imprimées sur un papier marqué d'une main, est une des meilleures de l'œuvre. Le corps de la déesse est modelé avec une finesse merveilleuse, les attaches et les extrémités en sont d'une grande distinction, et le dessin, si souvent incorrect dans les figures nues de Jacopo, est ici soigneusement tracé.

14. Vénus (Bartsch-Ottley, n° 12). — Haut. 84 mill. Larg. 58 mill. — Vénus, représentée jusqu'aux genoux, admire les charmes de son visage dans un miroir bombé qu'elle tient de sa main gauche. Sa chevelure, libre de tout lien, couvre son dos et ses épaules.

Le caducée est exprimé dans le bas de la droite.

15. Pégase. Haut. 230 mill. Larg. 154 mill. — Pégase galope plein d'ardeur vers la droite, et détourne, en hennissant, sa tête pleine de fierté et de force. Ses ailes sont coupées par suite de la disgrâce dont il fut frappé lorsque, sur son dos, Bellérophon voulut s'élever jusqu'au ciel. Jupiter, dans sa colère, le rejeta de l'Olympe parmi les astres, où il figure depuis comme constellation.

Le caducée est gravé au haut de la droite. On trouve des épreuves marquées du P bourguignon.

Il existe de cette pièce, que nous avons fait reproduire à la fin de cet article, une fort belle copie exécutée par Wilborn. Ce graveur a donné pour légende à sa composition : el tempo, et a posé ses initiales dans une tablette suspendue par un ruban au haut de la gauche.

16. Phébus et Diane (Bartsch-Ottley, n° 16). Haut. 160 mill. Larg. 100 mill. — Phébus, le dieu du jour, parcourt, au-dessus des planètes et des étoiles, la voie du zodiaque. Il s'apprête à lancer une flèche, symbole des rayons lumineux qui jaillissent de tout son corps. Devant lui se retire Diane, la déesse de la nuit.

Cette pièce, dont il existe des épreuves imprimées sur un papier dit à la tête de bœuf, a été copiée par Jérôme Hopfer.

Malgré la maigreur des membres du dieu, la laideur de son visage, cette gravure est une de celles de l'œuvre qui montrent le mieux ce que Jacopo a retiré de ses études de l'antiquité. L'attitude, le mouvement du corps de Phébus sont des plus gracieux, et doivent faire rechercher cette estampe.

17. Triton caressé par une Sirène (Bartsch-Ottley nº 24). Larg. 190 mill. Haut. 132 mill. — Un vieux triton, le corps hérissé de piquants, retient près de lui une jeune sirène qui excite ses sens à l'amour. Mais le monstre marin, affaibli par les ans, reste insensible aux caresses de la belle qui aspire à ses faveurs.

Cette pièce a été copiée par Jérôme Hopfer et par Wilborn, qui en a modifié les détails indécents.

18. Furie portée par un Triton (Bartsch-Ottley, nº 22). Larg. 117 mill. Haut. 105 mill. — Une Furie, aux mamelles pendantes, aux cheveux épars, frappe avec un serpent un monstre à face humaine qui la porte sur les eaux. Un cheval marin hennit et ouvre ses ailes comme pour fuir le châtiment qui pourrait aussi l'atteindre.

Le caducée est gravé en haut et un peu à gauche.

19. Faunes (Bartsch-Ottley, nº 14). Haut. 88 mill. Larg. 78 mill. — Un faune assis sur une souche boit à même une outre gonflée de vin, pendant qu'un de ses semblables, assis entre deux replis de terrain, joue d'une cornemuse.

Le caducée est au haut de la droite.

Cette pièce a été copiée par Jérôme Hopfer. On rencontre des premières épreuves sur un papier dit à la couronne.

20. Famille de Satyres (Bartsch-Ottley, nº 13). Haut. 106 mill. Larg. 77 mill. — Un satyre, appuyé contre le tronc d'un arbre, joue du violon. Sa femme, couchée derrière un repli du terrain, allaite son enfant et prête l'oreille aux sons de l'instrument.

Le caducée se remarque au haut de la droite.

Cette pièce a été copiée par Jérôme Hopfer.

Les épaules grasses et lumineuses de la femme font penser à Giorgione, et, parmi les nombreux peintres du XVIe siècle qui ont traité ce sujet inconnu de nous, Jacopo de Barbarj est un de ceux qui l'ont rendu avec le plus de bonheur. Sa pièce, bien supérieure à celle de Benedetto Montagna, peut être sans désavantage placée à côté de celle d'Albert Dürer.

21. Le grand Sacrifice a Priape (Bartsch-Ottley, nº 19). Haut. 230 mill. Larg. 168 mill. — Une mère présente à Priape son enfant nouveau-né qui offre au dieu une couronne de gazon. La prêtresse, appuyée sur une corne d'abondance, fait brûler une branche de myrte au-dessus du vase placé devant la statue de Priape. Deux autres matrones assistent à la cérémonie.

Le caducée et une tablette pendent à gauche, attachés à une branche d'arbre.

Bartsch dit que cette estampe a été faite par le maître au caducée d'après une gravure d'Augustin Vénitien. Il se trompe, croyons-nous, et il nous semble plus vrai de dire que c'est Augustin Vénitien, jeune encore, qui copia librement d'après Barbarj cette belle composition, inspirée vraisemblablement par un bas-relief antique.

22. Le petit Sacrifice a Priape (Bartsch-Ottley, n° 21). Larg. 113 mill. Haut. 97 mill. — Des matrones sont réunies dans un bois, autour d'une statue de Priape. Pendant que l'encens brûle devant le dieu, la prêtresse verse une liqueur aphrodisiaque sur le phallus abattu de Pan. La mère suit avec inquiétude les opérations du sacrifice, et cherche à en saisir les pronostics heureux. Une femme apaise l'enfant en colère, et deux autres suivantes assistent à la cérémonie sans y prendre une part active. Un faune assis, à droite, sur une souche, souffle dans une corne.

Le caducée se voit sur le socle de l'autel.

Il y a de cette pièce une copie en hauteur faite par Wilborn. La scène a été transportée par ce graveur au milieu d'un paysage découvert et montagneux dans le fond.

Cette composition, l'une des mieux comprises de l'œuvre, paraît, comme la précédente, avoir été empruntée à un bas-relief antique.

23. La Victoire (Bartsch-Ottley n° 23). Larg. 195 mill. Haut. 139 mill. — La déesse de la Victoire repose au milieu d'armes de toutes sortes. Non loin d'elle, à gauche, s'élève un tronc d'arbre contre lequel une cuirasse, un bouclier et une hallebarde sont appuyés.

Le caducée se remarque en haut, au milieu de la planche.

Cette pièce a été copiée par Jérôme Hopfer.

24. La Victoire et la Renommée (Bartsch-Ottley, n° 18). Haut. 182 mill. Larg. 124 mill. — La Victoire, la tête couronnée de lauriers, une palme à la main, raconte à la Renommée les hauts faits des conquérants, que la messagère des dieux, avec ses ailes, doit aller répandre parmi toutes les nations de la terre. Pour montrer les tristes fruits de la gloire militaire, le graveur a placé les deux déesses au milieu d'un temple en ruines où l'herbe pousse.

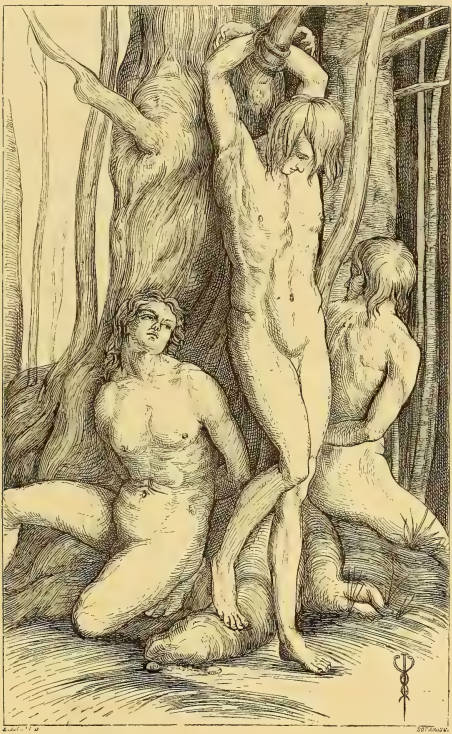
Le caducée est dans le bas et à droite.

Cette pièce a été copiée par Wilborn. Les dernières épreuves de cette copie se reconnaissent à des taches d'oxydation qui couvrent la planche.

25. Les deux Docteurs (Bartsch-Ottley, n° 15). Haut. 133 mill. Larg. 109 mill. — Deux docteurs sont représentés assis dans un même banc. L'un, nu jusqu'à mi-corps, a devant lui un pupitre chargé d'un livre ouvert, il se retourne pour parler à son confrère qui siége à une place inférieure à celle qu'il occupe.

Le caducée est gravé dans le haut, à droite. On trouve des premières épreuves marquées du P bourguignon.

26. Les trois Suppliciés (Bartsch-Ottley, n° 17). Haut. 160 mill. Larg. 100 mill. — Trois hommes dépouillés de tout vêtement sont attachés à un arbre énorme qui, au



LES TROIS SUPPLICIÉS

Fac-simile d'une estampe de Jacopo de Barbarj.

milieu des rejetons qui l'entourent, paraît être le géant de la forêt. Deux des victimes, les mains liées derrière le dos au tronc même de l'arbre, ne peuvent se tenir qu'accroupies. La troisième, attachée par les bras à une branche, touche difficilement à terre.

Le caducée est gravé dans le bas, à droite.

Cette pièce a été copiée par Jérôme Hopfer. Il y a des premières épreuves tirées sur un papier dit à la couronne.

C'est en vain que nous avons cherché, dans la mythologie et les poëtes du XVI^e^ siècle, le sujet de cette composition que nous avons fait graver comme étant une des meilleures pièces du maître. Jacopo de Barbarj a pu montrer dans son Saint Sébastien un dessin plus savant, un regard plus expressif, mais il n'a jamais surpassé, comme grâce et élégance, le mouvement du jeune homme représenté debout.

27-28. Le Paysan et sa Famille (Bartsch-Ottley, nos 11 et 10). Haut. 83 mill. Larg. 43 mill. — *Première feuille.* Un paysan pauvrement vêtu porte sur son épaule un berceau et dans l'une de ses mains un pot, seuls objets sauvés probablement d'un désastre. Il dirige ses pas vers la droite, mais détourne ses regards comme pour voir si sa femme le suit.

Le caducée est gravé au bas de la droite.

Deuxième feuille. La femme marche derrière. Un turban entoure sa tête, une longue robe couvre son corps. Elle porte sur son bras droit un enfant, et tient de sa main gauche une écuelle; une quenouille est attachée derrière son dos.

Le caducée se remarque au bas de la droite.

Ces deux pièces ont été copiées par Jérôme Hopfer, et celle de la femme par un anonyme qui l'a gravée en contre-partie.

Bien que ces deux sujets ne se relient pas parfaitement ensemble, il n'y a nul doute qu'ils aient été gravés pour se faire pendant, et que la signification de l'un se complète par celle de l'autre. La figure de la femme est sans originalité bien marquée; celle de l'homme, au contraire, est pleine de caractère et l'une des mieux réussies de l'œuvre.

29. Les deux Centaures. Haut. 130 mill. Larg. 128 mill. — Un centaure, enlacé d'un dragon et de serpents, court vers la gauche où il est suivi de près par un second centaure.

Le caducée est en haut et à gauche.

M. E. Harzen a décrit cette pièce, que nous n'avons jamais eu occasion de voir, dans un article des *Archives des arts du dessin*, t. I^er^, p. 210 à 220.

GRAVURES SUR BOIS

Vue de Venise. Haut. 2 mèt. 83 mill. Larg. 1 mèt. 36 mill.— *Six morceaux presque d'égales dimensions* (trois dans la largeur, deux dans la hauteur) *forment l'ensemble de ce plan dont nous empruntons à M. Lazari la description* [1].

La cité de Venise est vue à vol d'oiseau d'un point situé au delà de l'île San Giorgio Maggiore, puisque dans le bas l'on aperçoit seulement une partie de la Giudecca et de Sant' Elena, et que dans le haut l'on voit les bords de la terre ferme. Au milieu de l'estampe, et dans sa partie supérieure, on distingue, porté sur des nuages, Mercure avec un casque ailé sur la tête et un caducée à la main. Autour du dieu est gravée cette épigraphe : Mercurius pre ceteris hvic favste emporiis illustro, et au-dessous le nom de Venise avec l'année M.D tracée en forts caractères.

La grande cité remplit presque entièrement la planche, et, parmi toutes les îles qui forment sa couronne, on ne distingue que San Secondo, San Cristoforo della Pace, San Michele et Murano. Les eaux du milieu desquelles sort Venise sont diversement taillées, de manière qu'on puisse reconnaître les canaux navigables des bas-fonds marécageux.

Des barques qui se disputent le prix des régates, des navires de toute sorte qui sillonnent la mer, donnent une idée précise de l'état de la marine marchande et militaire au XV^e^ siècle. Presque au milieu du bas, sur le canal San Marco, on aperçoit Neptune porté sur un dauphin, et tenant à la main un trident avec une tablette renfermant l'inscription : Æquora tvens portv resideo hic Neptvnvs. Les têtes des vents avec leurs noms indiquent tout autour la position géographique et servent d'ornements.

Les maisons publiques et privées sont dessinées avec une rare exactitude; ce qui nous permet de recomposer, jusque dans ses plus petits recoins, Venise telle qu'elle était il y a trois siècles et demi. Dans cette planche, les vieux Procuraties n'ont que deux ordres superposés; le campanile de San Marco est couvert d'une toiture basse, autre que celle qui existe de nos jours. A l'angle du palais ducal, près le pont della Paglia, s'élève une tourelle; entre les colonnes de la Piazzetta, on voit une pierre carrée, sur le lieu consacré au supplice des rois. Le long du quai des Schiavoni, deux petites tours indiquent le palais concédé à Pétrarque par la république; et enfin, dans le bassin à flot de l'Arsenal, on distingue le Bucentaure désarmé.

Le pont du Rialto est une construction couverte en bois et qui forme pont-levis. Tout auprès, on distingue un élégant édifice, sur l'emplacement où s'éleva plus tard le palais Camerlinghi. Celui des Lorédan, devenu la propriété des Vendramin Calergi, n'est point encore construit, et, au levant de l'église actuelle et du couvent des jésuites, les eaux des lagunes occupent l'espace où aujourd'hui s'élèvent des constructions qui s'étendent jusqu'à la place des Santi Giovanni e Paolo, sur laquelle était déjà dressée la statue équestre de Colleoni.

Quant aux places publiques, quelques-unes sont pavées; mais sur la plupart les herbes poussent, ainsi que Sabellico le dit dans son ouvrage sur Venise.

Toutes les églises ou autres édifices remarquables ont leurs noms taillés en lettres

1. *Notizia delle opere d'arte et d'antichità della raccolta Correr.*

gothiques très-petites. Les autres épigraphes sont marquées en chiffres romains sculptés dans le bois, ou en caractères de plomb entés dans la planche.

Premier état. Il porte l'année M.D, et le campanile est surmonté du toit très-bas et en bois qui fut élevé après l'incendie causé par la foudre, en 1489, et qui détruisit la flèche.

Deuxième état. Lorsque le campanile eut reçu, entre les années 1511 et 1514, la toiture élancée qu'il a encore aujourd'hui, les éditeurs crurent bon, pour faciliter la vente de leur planche, de refaire le toit et d'enlever la date qui accusait un plan déjà ancien.

Cicogna (Iscr. Ven. IV. 700) voulait que ce second état fût le premier. Ce critique supposait que le dessinateur, ayant eu communication du projet des architectes, avait donné tout d'abord au campanile la toiture qu'il devait avoir plus tard, mais que des années s'étant écoulées sans que le projet fût exécuté, l'éditeur avait remis le comble véritable. M. Lazari, avec une grande rectitude d'esprit, a combattu les opinions de Cicogna et rendu aux épreuves leur ordre véritable.

Troisième état. Le toit provisoire et le millésime M.D ont été rétablis pour satisfaire le goût des amateurs. Les épreuves de cette dernière impression, faites peut-être au milieu du XVIII^e^ siècle, ne peuvent être confondues avec celles tirées au XVI^e^ siècle, grâce aux nombreux trous de vers qui les déparent.

Enfin, en 1838, on tira à la main quatre épreuves fort mauvaises, vu l'état dans lequel se trouvent les planches.

Ce fut un négociant de Nuremberg établi à Venise, Antoine Kolb, le défenseur du talent de Barbarj, comme nous l'avons vu dans une lettre d'Albert Dürer; ce fut lui, disons-nous, qui publia et fit les frais de cette estampe. Une supplique adressée par lui à la seigneurie de Venise, et tirée des archives de cette ville par Cicogna[1], nous a mis au courant de toute cette affaire.

Antoine Kolb, pour obtenir l'autorisation de vendre et de débiter ce plan sans entraves dans tous les États de la république, adressa à la Seigneurie une supplique dans laquelle il faisait ressortir les difficultés qu'il avait eues à vaincre, soit pour avoir un dessin exact, soit par suite de la dimension de l'estampe et du papier, soit à cause de l'art nouveau d'imprimer des planches si considérables. Ces travaux, entrepris à la gloire et en l'honneur de la ville de Venise, n'ont pas coûté, dit-il dans sa demande, moins de trois années de soins et de dépenses; aussi ce plan, malgré son utilité incontestable, ne pouvait-il point se vendre, selon son dire, moins de trois florins d'or. L'autorisation qu'il demandait lui fut accordée le 30 octobre 1500, avec un privilége faisant défense de contrefaire cet ouvrage pendant quatre années.

1. Sanuto diario, III, p. 730.

Cette pièce sur bois est la seule qu'on puisse avec certitude, suivant nous, attribuer au maître au caducée. F. de Bartsch, dans le *Cabinet des estampes de la bibliothèque impériale de Vienne*, lui en attribue cependant deux autres.

La première représente le combat de la Vertu contre le Vice. Une armée d'hommes nus est aux prises, dans des gorges escarpées, avec des satyres qui se défendent opiniâtrément. On conduit à un vieillard, assis sur le premier plan, la Volupté prisonnière sous la figure d'un amour. Près de ce vieillard, un homme vu de dos tient une lance à laquelle est attachée une tablette portant ces lettres : Q. R. F. E. V. (*Quod recte factum esse videtur.*)

La deuxième pièce représente la Vertu triomphant du Vice. Le vieillard, vainqueur de la Volupté, est conduit au temple de la Vérité sur un char traîné par des sirènes. Trois tablettes, l'une avec ces mots : VIRTUS *excelsa cupidinem œre regnantem* DOMAT ; l'autre avec la représentation de la défaite du Vice; la troisième avec les lettres Q.R.F.E.V., retracent toute l'histoire de ce drame.

M. F. de Bartsch a cru que ces deux pièces, extrêmement rares, étaient gravées sur métal ; mais il se trompait évidemment, car on en connaît des épreuves avec des piqûres de vers.

Ces deux estampes ne nous rappellent nullement le style et la manière de Jacopo de Barbarj. Deux caducées portés, dans la seconde pièce, par des soldats victorieux, ne justifient pas suffisamment cette attribution. Nous croyons plus volontiers ces morceaux gravés d'après des compositions de Signorelli ou de son école, avec lesquelles elles ont tout au moins une grande analogie.

IV

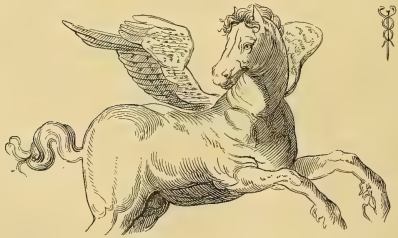
JUGEMENT

Après avoir signalé les tableaux et décrit les gravures de Jacopo de Barbarj, il nous reste encore à dire en quoi ce maître excella. On l'a vu, Jacopo a traduit la nature morte, le paysage, les animaux et la figure humaine. Mais la finesse de son burin, le précieux de son pinceau trahissent plus la patience et la délicatesse du miniaturiste que la liberté du peintre. Son imagination était pauvre; aussi préférait-il représenter un personnage isolé que composer une scène. Le caractère du talent de Jacopo de Barbarj est donc surtout dans le style de ses figures prises séparément; mais l'alliance du sentiment italien avec le goût allemand, qui se retrouve dans toutes ses œuvres, rend difficile de préciser les

types de ses personnages, empreints cependant d'une originalité assez grande pour qu'on ne puisse confondre ses productions avec celles d'aucun autre.

Ses figures d'hommes ont souvent les traits du visage grimaçants et des têtes énormes jusqu'au grotesque, ou bien des masques d'une petitesse remarquable, avec des fronts extrêmement élevés. Ils sont maigres à l'excès, ils ont des membres décharnés, des extrémités d'une longueur démesurée; mais leurs attaches toujours fines et distinguées indiquent, sans qu'on puisse s'y méprendre, la race italienne. Ses figures de femmes sont plus agréables; elles ont d'habitude un corps élancé, des épaules tombantes et grasses qui arrêtent et fixent la lumière. Leur tête, d'une grande ténuité, est posée sur un cou trop fort; leur regard est plein d'un sentiment pénétrant. Elles relèvent et nouent leurs cheveux sur le sommet de la tête; une longue tunique aux plis serrés et mouillés suit et trahit les formes ondoyantes du corps; ces derniers détails indiquent la connaissance et l'étude des monuments antiques, que Barbarj paraît avoir plus d'une fois reproduits avec son burin. Enfin, pour achever de caractériser le style de ce maître, nous dirons qu'il n'a pas saisi l'expression de la force, qu'il n'a recherché ni la beauté des formes ni la pureté des contours, mais qu'en dépit de son dessin, souvent incorrect, il a mis de la grâce dans les mouvements et de l'élégance dans les attitudes de ses personnages, modelés avec un soin qui révèle un coloriste délicat, un peintre raffiné qui, par ce côté, se rattache à l'école de Giovanni Bellini et de Giorgione.

ÉMILE GALICHON.



CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Bruxelles, 18 octobre 1861.

En Belgique, comme partout, on restaure avec respect les œuvres d'art du passé; on donne une seconde jeunesse aux tableaux et aux édifices. Les toiles et les panneaux rongés par le temps sont remplacés par des soutiens plus solides, garantis bons pour un ou deux siècles. Les édifices, de style ogival surtout, reprennent peu à peu une physionomie moins délabrée; et là où bientôt on devait voir des ruines, une intelligente, une patiente restauration éloigne pour longtemps toute idée de destruction, même partielle.

L'hôtel de ville, l'église de la Chapelle, la collégiale des Saints-Michel-et-Gudule, à Bruxelles, sont les principaux monuments aujourd'hui en bonne voie de reconstruction. Dans quelques années, ces spécimens d'un art qui ne manquait ni de grâce ni de grandeur auront revêtu entièrement leur nouvelle enveloppe, et pourront être admirés dans leur ensemble et dans leurs détails, pour la plus grande gloire des modestes artistes qui les ont conçus. C'est ce travail qui prouve le mieux le respect de la tradition et la vénération des grands maîtres. Mais toutes les imitations, qui ne sont que des marques d'impuissance, les chapelles, les théâtres, les palais, les statues et les tableaux « inspirés » des écoles et des artistes devenus classiques, ne devraient attirer l'attention et éveiller l'intérêt que des seuls archéologues. Compléter un édifice inachevé, ou lui rendre certaines beautés délicates et fleuries que le temps a transformées en grossières ébauches, rétablir ce que les révolutions ont détruit, ou ce que l'indifférence publique a trop longtemps laissé dans l'abandon, c'est à la fois respectueux, utile et charmant. Mais se donner la peine de recommencer les travaux d'une autre époque, parler une langue qui aujourd'hui est en architecture et en peinture ce que le style de Rabelais est en littérature, il faut avouer que c'est trop enfantin.

Heureusement que les vieilles nouveautés où se complaisent beaucoup d'artistes de talent n'empêchent pas les restaurations des œuvres existantes. A l'église des Saints-Michel-et-Gudule, notamment, on a fait des travaux qui rendent peu à peu à ce monument son importance primitive. D'horribles maisons modernes avaient poussé comme des champignons contre ses murailles et les cachaient en partie; on les a abattues avec une lenteur prudente, sans doute pour se donner le temps de revenir sur la décision prise, si c'était nécessaire. Quelques-unes subsistent encore; on se prépare à les sacrifier. Ainsi bientôt l'église apparaîtra dans les nobles et élégantes proportions que son créateur lui avait données.

Non-seulement elle sera dégagée des deux côtés, mais le lourd escalier moderne qui conduisait à sa triple entrée, renversé depuis plusieurs années déjà, sera avant peu reconstruit dans le style de l'édifice. Il est en voie d'achèvement, et, sinon parfait, au moins d'un ensemble qui ne choque point les regards et qui ne fait pas trop de tort aux grandes lignes des tours auxquelles il sert de piédestal.

Cependant, puisque le plan conçu par l'auteur du monument existe, il fallait le suivre avec d'autant plus de scrupule qu'on voulait montrer de respect et de goût. Mais quel artiste peut s'effacer à ce point de n'être que l'exécuteur des idées d'autrui?

Ce n'est pas seulement à l'extérieur que l'on complète la collégiale de Bruxelles. Déjà, il y a longtemps, on avait placé derrière le chœur des vitraux dont les dessins sont de M. Navez. Aujourd'hui, des verrières nouvelles, exécutées par M. J.-B. Capronnier, un des plus habiles peintres verriers de notre temps, attirent à bon droit l'attention des artistes et des critiques du pays, en attendant que leur renommée éveille l'intérêt des étrangers.

M. Capronnier, chargé de la décoration des croisées, y représentera l'histoire du saint-sacrement des miracles. Cette histoire du saint-sacrement est une longue légende brabançonne. Voici le fait, sans détails inutiles :

Un ciboire contenant des hosties sacrées, volé par Jean de Louvain, juif renégat, à l'instigation d'un autre juif, nommé Jonathas, fut apporté à Bruxelles par la veuve de ce dernier, que « des génies » avaient puni en l'assassinant. Ses coreligionnaires, à qui la veuve livra le ciboire, s'empressèrent, pour plaire au Dieu d'Israël, de percer à coups de poignard les saintes espèces qui contenaient le Verbe chrétien. Ce jeu sacrilége fit, à ce qu'il paraît, jaillir des hosties du sang véritable. Les audacieux incrédules, craignant que le crime fût découvert, et effrayés des suites qu'il pouvait avoir, payèrent une femme, nommée Catherine, ex-israéliste convertie au christianisme, pour emporter le ciboire et les débris d'hosties à Cologne. Des scrupules de conscience poussèrent cette Catherine chez le prêtre qui l'avait convertie; les juifs, arrêtés, furent jugés, torturés. Forcés par la douleur, dit la très-naïve légende, quelques-uns confessèrent leur crime et nommèrent leurs complices; d'autres, « malgré le grand supplice qu'ils souffraient, continuèrent à se dire innocents. » On n'est pas plus scélérat : aussi furent-ils condamnés à mort et exécutés.

Telle est, *grosso modo*, la légende dont M. Capronnier doit tirer quatorze sujets qui orneront les croisées de l'église des Saints-Michel-et-Gudule, où les débris des hosties lacérées sont conservés.

Trois vitraux sont placés, trois autres s'exécutent; ce travail important se fera sans doute sans interruption, les donateurs ne manquant pas plus en Belgique à notre époque qu'au XV^e^ siècle, lorsqu'il s'agit de décorer les églises. De sorte que bientôt la collégiale aura fait peau neuve, et acquis une valeur considérable, par cela seul que peu d'édifices du moyen âge ont été achevés, soit dans le temps où on les a commencés, soit dans les temps modernes.

Les trois premiers vitraux de M. Capronnier font bien augurer du grand travail qu'il a entrepris. Ils représentent: — le premier, la veuve de Jonathas remettant aux juifs de Bruxelles le ciboire volé par Jean de Louvain; à droite et à gauche sont les patrons de la donatrice, feu madame Van Thiegem, saint Francois et sainte Mélanie; — le second, offert par M. le doyen de Sainte-Gudule, M. Werhonstraeten : le percement des hosties, avec les patrons saint Louis et saint Joseph de chaque côté, et, dessous, saint Michel et sainte Gudule; — le troisième: les juifs remettant le ciboire à Catherine, et, en pendants

à droite et à gauche, saint Charles Borromée et sainte Eugénie; dessous, les armes du marquis de Trazegnies, donateur.

Une des grandes qualités de ces vitraux, c'est leur aspect vif et harmonieux, clair et doux, à la fois frais, lumineux et tranquille. Ces tons, d'une pureté délicieuse, comme ceux des tableaux qu'on vient de terminer, se ternironl sans doute sous l'influence de l'air et de la lumière; ils prendront ces teintes sobres et vigoureuses qu'on remarque aux anciennes verrières des chapelles de la Vierge et du Saint-Sacrement, dans la même église; mais ils ne seront pas plus harmonieux dans un siècle qu'on ne les voit aujourd'hui. Ce mérite n'est pas commun, et il faut le signaler d'abord.

Une étude plus approfondie de ces compositions fait de M. Capronnier un artiste de premier ordre dans ce genre avant tout archéologique. Ses figures ont le caractère digne et roide que comportait le style du monument. Bien qu'elles soient d'un galbe plus pur que les figures du XV^e^ siècle, elles se recommandent par la même simplicité; ce qui leur manque peut-être, c'est cette sauvagerie primitive qui est à la fois gauche et grandiose. Mais on n'est pas facilement maladroit, et l'austérité est une qualité de nature qu'on n'acquiert point par l'étude. Et puis, quel que soit le talent d'un artiste, il ne sait pas se reporter en esprit dans les époques passées, et s'y abîmer tout entier aux dépens de sa personnalité. La science archéologique et la volonté de s'annihiler ne peuvent lutter avec avantage dans ces combats où l'homme s'efforce de n'être plus lui-même. Ce sont donc bien, si l'on veut, des personnages du XIV^e^ siècle qu'a dessinés et peints M. Capronnier; mais il les a conçus et exécutés de nos jours; — l'adresse dont il disposait, sa science, son talent, ses efforts n'ont pu faire qu'il ne soit ni vivant, ni influencé par les moyens acquis depuis l'époque qu'il a voulu reproduire jusqu'au XIX^e^ siècle.

Si l'on analysait minutieusement ces peintures, qui censément sont l'image des styles qui caractérisent certaines périodes écoulées, on verrait qu'il n'y a que des aperçus, des apparences de reproduction, et que l'identité avec les modèles n'est pas parfaite. Pour arriver à des résultats plus complets, il faudrait que l'intelligence pût agir à la façon des machines photographiques.

Il ne serait guère possible d'obtenir un résultat meilleur que celui auquel est arrivé M. Capronnier. Il est savant et il est homme de goût: ne sont-ce pas des qualités précieuses pour conduire à bonne fin ces œuvres, qui sont plutôt des témoignages de respect que des conceptions individuelles?

Pour la décoration générale de chaque ogive, l'artiste s'est conformé au style des bas côtés de l'église, qui sont du XV^e^ siècle. Mais il a donné à tous les personnages figurant dans ses tableaux les costumes des époques auxquelles ils vivaient. Par là, il a mis de l'unité dans ses compositions, mais une unité que les peintres du XV^e^ siècle eussent traitée d'anachronisme. Toutefois, il respectait de cette façon les exigences de l'esprit moderne, qui, avec raison, se vante des études profondes qu'il a faites, et dont les connaissances suffisent à toutes les nécessités archéologiques.

Outre ces trois grands vitraux, deux plus petits, également l'œuvre de M. Capronnier, ont été placés depuis peu au-dessus des entrées latérales, de chaque côté de la porte principale. Ils représentent les patrons de la famille de Beauffort. C'est madame la comtesse de Beauffort qui en a fait don à la fabrique de l'église.

En Belgique, lorsqu'on s'occupe d'art, d'une église à un musée la transition n'est pas très-brusque. Je puis donc bien, pour finir cette lettre, vous apprendre que le musée de Bruxelles vient de s'enrichir d'une nouvelle œuvre: c'est un tableau de Gabriel

Metsu, ce maître qui, avec Gérard Terburg, a le monopole des scènes d'intérieur élégant dans le XVII^e^ siècle hollandais.

Je ne sais si ce tableau a un titre traditionnel ; en tout cas, il représente une *Collation*, ainsi composée :

A droite, une jeune fille assise sur un tabouret ; à gauche, une table ; entre la table et la jeune fille, un « cavalier. » Au fond, à gauche, arrive une vieille femme portant un plat de fraises. La jeune fille, qui est blonde, est coiffée d'un mouchoir blanc ; elle a un caraco blanc et un jupon violet bordé de raies de soie gris perle. La table est en chêne sculpté ; un coin est couvert d'un bout de serviette, et, à côté de la serviette, sont un petit bol en argent et une assiette, dans laquelle se trouve une gaufre à croûte dorée. Le cavalier, en pourpoint gris, larges culottes grises et bas rouges, est perruqué comme un courtisan de Louis XIV. La jeune fille, de la main gauche, tient un long verre vide ; de la main droite, elle fait un geste plein de modestie, très-expressif, pour refuser l'offre du galant, qui s'est levé, a pris une canette en grès très-brillant, et veut remplir le verre de la belle. Ce mouvement de l'homme est extrêmement juste ; il n'est pas tout à fait debout, et il n'est qu'à demi tourné vers sa charmante partenaire : véritablement, il se meut. De plus, sa physionomie est aimable, spirituelle et vivante. Toutefois, sa main gauche, appuyée à la chaise à dossier de cuir sur laquelle tout à l'heure il était assis, et qui tient son feutre noir, est posée assez prétentieusement. La jeune fille est toute lumineuse : le jour vient de gauche, glisse sur la table et sur le parquet, pique d'étincelles le bol en argent, et frappe en plein la belle blonde ; l'homme est dans une demi-teinte tranquille ; la vieille femme est dans l'ombre. Le fond est d'un gris un peu sombre. Derrière la tête de l'homme, on voit un tableau encadré. A gauche, il y a une entrée par où vient la vieille. La signature du peintre, G. Metsu, est bien clairement dessinée sur le dessin de cette porte cintrée.

C'est un de ces fins tableaux qu'on qualifie de perles. Il est perle par le ton, et par l'extrême délicatesse de la facture, et par la finesse des physionomies. Il est perle aussi par ses dimensions : il a 40 centimètres de hauteur sur 34 de largeur. C'est une très-bonne acquisition pour le musée de Bruxelles, qui est peu riche en maîtres familiers de la Hollande, et qui n'a encore ni Cuyp, ni Hobbema, ni Pierre de Hoghe, ni Potter, ni Van der Weyden, ni tant d'autres célèbres petits maîtres de grand talent, dont le musée d'une capitale ne peut se passer, sinon par raison de pauvreté.

Cette *Collation* a été payée 13,000 francs.

ÉMILE LECLERCQ.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

—

LES ENVOIS DES PENSIONNAIRES DE ROME
LES CONCOURS

Toutes les fois que nous voyons la foule et les journalistes envahir les salles de l'École des beaux-arts pour examiner le résultat des concours annuels et les envois des pensionnaires de Rome, nous ne pouvons nous empêcher d'admirer la complaisance du public et la longanimité de la critique. Bien des gens qui, pendant tout le cours de l'année, ne se dérangeraient pas pour aller voir un chef-d'œuvre, éprouvent invinciblement chaque automne le besoin de contempler à leur aise, avec les bas-reliefs et les tableaux des élèves qui se sont disputé les prix, les ouvrages qui, en raison de leur provenance, devraient nous apporter comme un vague reflet de la beauté éternelle. Le spectacle est, à peu de chose près, toujours le même ; mais, quoiqu'ils s'y soient plus d'une fois laissé prendre, les Parisiens ne se lassent pas d'y courir avec une curiosité toujours en éveil. Les uns y vont pour admirer, et les autres pour sourire. Quant à nous, décidé à accomplir jusqu'au bout notre devoir de critique, nous pénétrons sans enthousiasme dans le sanctuaire, et je n'ai pas besoin de dire que nous en sortons comme nous y sommes entré.

Nous laisserons à de plus savants que nous le soin d'apprécier les salles nouvelles que M. Duban a annexées aux anciens bâtiments de l'École des beaux-arts. Il serait malséant d'ailleurs de discuter dès à présent une organisation qui paraît n'être que provisoire. Les sculptures envoyées de Rome étaient exposées, avec un remarquable sans-gêne, dans une espèce de vestibule ou de salle des pas perdus, qui n'est séparée du quai que par un escalier de trois marches. Les tableaux et les dessins d'architecture étaient réunis au premier étage, et confondus avec les ouvrages qui avaient obtenu les prix aux concours, ce qui a donné lieu aux méprises les plus singulières. Cette salle est d'ailleurs deux fois trop étroite pour la destination qu'on lui a attribuée, et la décoration pâle et fade qui en revêt les murailles ne saurait être maintenue si, contre toutes les vraisemblances, on persiste à y exposer les tableaux des élèves de l'École.

Les envois des pensionnaires de Rome se sont donc montrés cette année dans des conditions assez fâcheuses. Plusieurs peintures ont pris, en se détachant sur ce fond

clair, des teintes lourdes et opaques; et il n'est pas charitable à l'architecte de l'École de n'avoir pas songé davantage au caractère des œuvres qui nous arrivent de Rome et qui, on le sait, ne sont jamais exécutées d'un pinceau bien léger.

Exposé dans un cadre meilleur, le grand tableau de M. Delaunay, *le Serment de Brutus,* eût peut-être obtenu un succès plus vif. M. Delaunay n'est pas le premier venu parmi les élèves de l'Académie de Rome; ses envois précédents ont fait paraître une certaine distinction dans le choix des types, et c'est encore par cette qualité que se recommande son *Brutus.* Tout l'intérêt, à vrai dire, est concentré sur le personnage principal : l'austère citoyen vient de saisir le fer sanglant avec lequel Lucrèce s'est frappée, et, prenant les dieux à témoin, prononce les paroles fameuses que Tite-Live a mises dans sa bouche. Cette figure est énergique, et les traits ont un caractère individuel habillement accentué; malheureusement, Valérius Publicola, qui se tient auprès de Brutus, Lucrèce mourante entre les bras de Collatin, et les autres personnages, se groupent *secundum artem,* et font penser au désordre savamment calculé d'un metteur en scène qui règle le cinquième acte d'une tragédie. Cette partie du tableau est froide et commune; quant à l'exécution, elle dénote, surtout dans le Brutus, une certaine fermeté de pinceau.

Le même artiste a exposé une esquisse assez ambitieuse, une *Peste à Rome.* Nous n'avons pas apprécié la saveur de ce morceau qui, traité dans les conditions de l'allégorie, est visiblement en dehors des habitudes et du sentiment du jeune peintre. Le fantastique n'est point le fait de M. Delaunay, et nous lui conseillons de s'en tenir à la prose.

L'étude de l'art sévère n'est pas parvenu à fixer les irrésolutions de M. Sellier. Cet artiste, dont le début nous avait inspiré quelque espérance, est de plus en plus atteint de ce mal terrible qui s'appelle l'inquiétude. Il change de manière chaque année. La *Madeleine* qu'il expose aujourd'hui ne lui a pas coûté de grands efforts d'invention; ce n'est qu'une étude de femme nue ; mais ce motif, si simple et si admirable toujours, pouvait suffire à montrer l'habileté du jeune peintre. Certaines parties du corps sont délicatement dessinées; mais ce n'est point la beauté que M. Sellier a poursuivie, et, préoccupé du Corrége, il a voulu nous représenter des formes nues baignées d'une lumière caressante. Il n'y est pas parvenu le moins du monde. Sa *Madeleine* est, des pieds à la tête, d'un blanc jaunâtre qui accuse chez elle un développement maladif de l'élément lymphatique. Le modelé est d'ailleurs tellement atténué qu'il existe à peine aux endroits mêmes où le jeu varié des méplats et des courbes exigeait un dessin plus écrit. L'exécution est soignée pourtant, mais pénible et petite.

M. Henner, grand prix de peinture en 1858, s'était assez mal annoncé : il se maintient à la hauteur de son début. Le tableau de concours qui lui valut son premier laurier montrait une *Ève* langoureuse et mesquine. Le *Christ en prison,* qu'il nous envoie cette année, présente le même défaut. M. Henner croit être tendre, il est doucereux. Sa *Baigneuse* vaut mieux que son *Christ;* mais elle a aussi sa part de fadeur. M. Henner est dans une mauvaise voie.

M. de Conninck peint avec un pinceau plus viril. Il avait beaucoup à se faire pardonner, car son *Paysan du Danube,* de l'exposition de 1860, avait éveillé chez ses amis les plus légitimes inquiétudes. Nous le voyons avec plaisir rentrer dans le domaine du possible. Il y a d'excellentes qualités de modelé dans ses *Femmes au bain,* le groupe s'arrange heureusement, et la lumière glisse bien sur les chairs doucement colorées de rose.

M. Ulmann, élève de première année, a retrouvé dans Homère un épisode un peu négligé, la *Dispute de Patrocle enfant avec le fils d'Amphidamas*. Deux jeunes garçons, assis sur un banc de pierre, se prennent tout à coup de querelle; Patrocle menace son camarade, et, un peu plus violent qu'il ne conviendrait, il va le tuer tout à l'heure, ce qui, aux temps homériques, était une manière très-convenable de se divertir avec ses amis. Le meurtre du jeune Amphidamas n'est peut-être pas palpitant d'actualité; mais, sans ajouter par son talent beaucoup d'intérêt à cette scène oubliée, M. Ulmann a montré que le séjour de Rome lui était bon. Il nous souvient qu'il peignait autrefois avec une déplorable mollesse : son pinceau, déjà plus solide, a fait quelques progrès.

Nous devons constater aussi des modifications heureuses dans la manière du paysagiste M. Didier. Il a acquis un sens plus juste de l'effet : il recherche la vérité et la finesse de la lumière. Son *Bois sacré*, sa *Vue de l'Aventin*, ne sont pas des tableaux, mais la coloration en est étudiée sans parti pris. Il est dans les destinées de M. Didier de s'affranchir des entraves du paysage académique, et nous ne pouvons que l'inviter à arborer le plus tôt possible l'étendard de la révolte.

Des dessins et des copies d'après les chefs-d'œuvre des musées et des églises de Rome complétaient l'envoi des jeunes peintres. Ce n'était pas la partie brillante de l'exposition. On a remarqué toutefois la reproduction d'un fragment du *Jugement dernier* de Michel-Ange, par M. de Conninck, et, parmi les œuvres des graveurs, le portrait de César Borgia copié au crayon noir par M. Soumy, d'après le tableau de Raphaël, de la galerie Borghèse.

Il y a peu de chose à dire des statues exposées par les sculpteurs. Le *Mercure inventant le caducée*, de M. Chapu, et le petit groupe de *Cornélie et ses enfants*, par M. Maniglier, sont des ouvrages dépourvus d'originalité et d'intérêt. Le bas-relief des *Joueurs de cerceau* est dû à M. Falguière, qui obtint le prix en 1859, et dont le *Lausus* a été reproduit alors par la *Gazette des Beaux-Arts*. Le jeune artiste s'est inspiré cette fois d'un motif qui sort du domaine étroit des banalités ordinaires. Deux adolescents, différents par l'âge, mais trop pareils par le type, frappent leurs cerceaux avec de légères baguettes, et semblent lutter de vitesse et d'habileté. Les figures ont du mouvement, elles courent bien, mais elles sont d'un galbe peu élégant. L'idée toutefois est heureuse, et nous croyons qu'en la traitant à nouveau dans un style plus élevé, M. Falguière fera honneur aux maîtres qui ont mis en lui leur confiance.

Quant au groupe de marbre de M. Doublemard, l'*Éducation de Bacchus*, il est trop tard pour y rien changer. Debout sur une cuve emplie de raisins, le petit dieu s'essaye à fouler la vendange mûre, pendant qu'un faune le tient par la main et lui enseigne à sauter en cadence. Le corps du jeune Bacchus est modelé grassement; les chairs ont à la fois de la fermeté et de la souplesse; le faune est également traité avec beaucoup de soin, mais il n'en est pas moins prodigieusement maniéré et déplaisant. Son rire est forcé, son corps se déhanche et se contourne. M. Doublemard a trop oublié que le marivaudage est interdit au marbre.

Le *Jeune pêcheur* de M. Carpeaux est une si ancienne connaissance que nous ne croyons pas utile d'en parler plus longuement. M. Carpeaux a d'ailleurs cessé d'appartenir à l'école de Rome. Grand prix de sculpture en 1854, il a fini le temps de son noviciat. Son *Jeune pêcheur*, déjà exposé en plâtre à l'École des beaux-arts (1858), et en bronze au Salon de 1859, reparaît cette fois en marbre. Quoique inachevé, il a gagné à cette transformation qui, nous l'espérons, sera la dernière. M. Carpeaux ne peut pas décemment passer sa vie à refaire constamment la même statue.

Les architectes, MM. Boitte, Thierry, Coquart et Guillaume, avaient envoyé de curieuses reproductions ou restitutions de monuments antiques, et M. Daumet, élève de cinquième année, un projet pour la construction d'un ministère des finances : son plan nous a paru bien conçu. Quant au devis de la dépense, M. Daumet n'avait pas à s'en occuper. Heureux les architectes de l'École des beaux-arts! ils vivent dans le pays des abstractions, et ils peuvent, sans appauvrir personne, jeter les millions par les fenêtres.

On avait réuni aux envois des pensionnaires de Rome les ouvrages couronnés par l'Académie à la suite des concours de septembre. Ainsi que nous l'avons dit au début de cet article, le public a paru s'intéresser beaucoup à ces innocents exercices : il convient, pour l'édification des futurs historiens de l'art français, de rappeler les conditions du programme de chacun des concours, et d'indiquer les noms des victorieux, en notant en courant leurs qualités et leurs fautes.

Concours de sculpture. — *Chryséis rendue à son père,* tel était le sujet que les sculpteurs avaient à traiter en bas-relief. Il paraît que les concurrents ont fait merveille, car les juges ont attribué un premier grand prix à M. Sanson, un premier second grand prix à M. Gauthier, un deuxième second grand prix à M. Barrias, et une mention honorable à M. Deloye.

A en juger par le nombre des récompenses qu'elle a distribuées, l'Académie a été très-satisfaite de ce concours. Il est certain que les concurrents se suivaient de près, et que le prix était difficile à donner; le meilleur bas-relief, à notre avis, était celui de M. Gauthier qui, seul, avait pris quelque souci de la composition; les figures principales, c'est-à-dire la jeune Chryséis se précipitant dans les bras de son père, occupaient le centre du bas-relief; les personnages épisodiques étaient rangés de chaque côté. Les ouvrages des camarades de M. Gauthier se recommandaient peut-être par des qualités d'exécution que nous n'avons pas aperçues : le style de leurs figures n'en était pas moins d'une parfaite banalité.

Concours d'architecture. — Un *Établissement de bains dans une ville d'eaux thermales.* Ce sujet compliqué, qui exigeait à la fois chez les concurrents un sentiment de l'art et une notion des réalités pratiques, qu'ils ne sauraient posséder encore, a paru satisfaisant. M. Moyaux, élève de M. Lebas, a obtenu le premier grand prix. Deux seconds prix ont en outre été accordés: l'un à M. Flon, l'autre à M. Chabrol.

Concours de paysage historique. — La *Marche de Silène* était un programme bien choisi, en ce sens qu'il laissait aux élèves une liberté presque absolue. Quoiqu'ils en aient fort mal usé, le premier prix a été donné à M. Girard, élève de MM. Flandrin et Picot; le second à M. Guillaumet; enfin une mention honorable a été accordée à M. Bonnefoy. Ici, il n'y a qu'une chose à dire : l'Académie est cent fois trop indulgente; aucun des tableaux présentés par les concurrents ne méritait une récompense, et il fallait réserver le prix pour une occasion meilleure. M. Girard, qui l'a obtenu, est un des vieux lutteurs de l'école. Il avait pris part, en 1859, au *concours de l'arbre,* et les historiens rapportent que, non moins bien inspiré que ses camarades, il avait trouvé le moyen de peindre un saule pleureur gai. Sa *Marche de Silène,* pas plus que celle des autres concurrents, ne saurait être tolérée. Le ciel, les eaux, les arbres, la couleur et la lumière, tout est faux, tout est chimérique dans ces prétendus paysages, qui n'ont d'analogues que les papiers peints qu'on retrouve encore dans la salle à manger de certaines auberges de province. Mais aussi, supprimer la nature, et faire, dans l'abstrait, du paysage purement subjectif, quelle singulière aberration d'esprit!

CONCOURS DE PEINTURE. — Les concurrents avaient à représenter la *Mort de Priam*. Ce sujet, tout à fait dans les traditions académiques, a déjà préoccupé beaucoup l'école française. J.-B. Regnault l'a traité, en 1785, avec beaucoup de talent et un sentiment de la couleur qui prouve que les peintres du temps de Louis XVI avaient encore le feu sacré; son tableau, conservé au musée d'Amiens, est bien supérieur à ce que le Louvre nous montre du même maître. Plus tard, Barthélemy Garnier représenta, lui aussi, la famille de Priam réfugiée au pied des autels pendant que Troie est en flammes; et ce tableau, que nous avons vu si longtemps au Luxembourg, fut le meilleur titre de l'auteur à une célébrité un peu compromise aujourd'hui. L'Académie a bien fait de reprendre ce thème, qui offre au pinceau, comme à l'imagination, des éléments dramatiques et pittoresques de toutes sortes. Le sang coulant à grands flots par la ville, les temples profanés, l'incendie étendant ses ravages de palais en palais, les filles de Priam invoquant au milieu du carnage la protection des dieux désormais sourds à leur prière, le vieux roi égorgé sur les marches de l'autel par Pyrrhus, héros devenu assassin, ce sont là de cruelles et de belles choses à représenter, pour qui prendrait la scène au point de vue du drame éternel, et non au point de vue de la rhétorique. Ai-je besoin de dire que le concours a été des plus faibles, et que le nombre des récompenses distribuées a été excessif? Un premier grand prix à M. J.-J. Lefèvre, un premier second prix à M. Leloir, un deuxième second prix à M. Girard, enfin une mention honorable à M. Robert-Fleury, voilà des couronnes gagnées à bon marché. Du reste, à prendre les œuvres des concurrents dans leur valeur relative, le prix a été bien donné. Il appartenait de droit à M. Lefèvre, dont le talent est aguerri aux luttes de l'école. Son tableau est médiocrement harmonieux; son Pyrrhus est d'une froideur glaciale : il semble taillé dans le marbre. Erreur très-grave; car j'imagine que lorsque un homme robuste et armé assassine un vieillard sans défense, il doit y mettre plus de prestesse et de fureur, la sanglante ivresse des batailles pouvant seule excuser cette lâcheté. Malgré ces défauts, M. Lefèvre sait son métier, et, en bonne justice, il aurait pu obtenir le prix il y a deux ou trois ans déjà. Quant à M. Leloir, dont les dix-huit ans ont été l'émotion et l'attendrissement de ce concours, il a de la fougue, de l'élan; mais il ignore presque tout à fait les conditions premières de son art, et il remplace ce qui lui manque par une témérité qui ne nous paraît pas digne d'être encouragée. Nous n'admettons point qu'un élève de l'École des beaux-arts se montre si peu soucieux de la beauté; en ce qui touche la couleur et la lumière, le tableau de M. Leloir, où s'amalgament les rougeurs de l'incendie et les clartés bleuâtres de la lune, est absolument fantasmagorique. Mais, je le répète, l'auteur n'est qu'un enfant; il a le temps d'apprendre tout ce qu'il ignore.

Ainsi, MM. Lefèvre et Samson, Girard et Moyaux vont prendre à l'Académie de Rome la place qui les attend. A eux maintenant d'étudier avec passion, mais avec une liberté intelligente, les œuvres des maîtres fameux qui se sont illustrés jadis, non par de serviles copies, mais en exprimant leur émotion et leur rêve. On a beau parler de tradition et d'obéissance, c'est la virtualité de l'élément personnel qui fait l'artiste, c'est la largeur de la conception qui fait le connaisseur éclairé. Gardons-nous d'enfermer l'idéal dans une formule trop étroite, et rappelons-nous ce qui advint à de savants professeurs de ce siècle lorsque les bas-reliefs du Parthénon leur furent pour la première fois révélés. Phidias sortait du canon orthodoxe; il dépassait la mesure, et, s'il n'avait pas été noblement défendu, Phidias aurait été condamné.

PAUL MANTZ.

LIVRES D'ART

Poitou et Vendée, *études historiques et artistiques, par* B. Fillon *et* O. de Rochebrune (1re *et* 2e *livraisons*). — *Fontenay-le-Comte*, 1861.

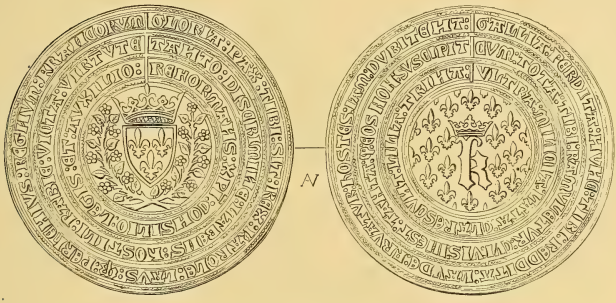
Les deux premières livraisons de la publication de MM. B. Fillon et O. de Rochebrune que nous avions annoncée viennent de paraître chez Pierre Robuchon, imprimeur-éditeur, et les auteurs ont trop loyalement tenu leurs promesses pour que nous ne nous empressions point de signaler leur ouvrage. Le prospectus, paru le 15 mai 1861, indique nettement le but proposé; aussi nous nous bornerons à analyser rapidement un livre qui nous est aussi sympathique dans ses résultats que dans ses tendances. L'histoire de la France, telle que l'exige la critique moderne, est encore à écrire. En attendant l'esprit encyclopédique qui résumera dans l'avenir les innombrables matériaux exhumés chaque jour par cette érudition éclairée et patiente dont l'Allemagne nous a donné la leçon, nous saluons avec le plus cordial intérêt les monographies qui s'élaborent dans le calme de la province.

Des haches de silex grossièrement ébauchées, des bagues, des monnaies en electrum, quelques débris de pilotis fichés dans le gravier témoignent seuls de l'existence

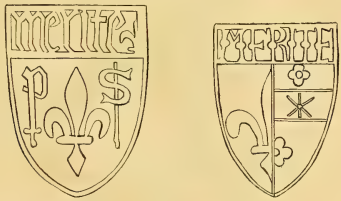
des premiers habitants de Fontenay-le-Comte. La domination romaine ne semble pas non plus y avoir laissé beaucoup de traces. Quelques deniers et quelques oboles représentent seuls les périodes mérovingienne et carlovingienne. Enfin le sceau du terrible Geoffroy de Lusignan, surnommé Grand'Dent, nous introduit dans le moyen âge avec

ses légendes gracieuses ou satiriques. C'est Geoffroy lui-même qu'il nous faut reconnaître dans ce jeune chasseur sonnant de l'oliphant et caressant son chien, et les armes du contre-sceau sont celles de Lusignan : *Burelé d'argent et d'azur, au lion de gueules.*

Le splendide médaillon que nous donnons ici et dont les légendes sont l'élément décoratif fut frappé vers 1453, en commémoration de la délivrance du royaume, lorsque les Anglais en furent définitivement expulsés. Il est en or; on n'en connaît qu'un exemplaire. « Donné, dit-on, par Louis XIV à l'architecte de Cotte, il resta jusque sous l'empire dans la famille de ce dernier. Il passa alors dans le cabinet de sir Thomas Thomas, riche amateur de Londres, et vint ensuite dans les mains de M. G. Combrouse, qui l'a décrit dans ses *Monuments de la maison de France.* » Il appartient aujourd'hui à M. Benjamin Fillon.



Rien de ce qui peut offrir un renseignement à l'archéologue et à l'historien n'a été négligé dans cet ouvrage. Toutes les questions, jusqu'à celle du séjour de Rabelais pour



lequel on est encore bien sévère en province, sont abordées, étudiées avec une intelligence toujours active. En feuilletant les vieilles chartes, M. Fillon pense même à en interroger le papier, et nous trouvons dans son livre ces deux filigranes, qui compléteront

d'une façon assez imprévue les travaux publiés ici par M. Vallet de Viriville. « Des fabriques de parchemin et la petite papeterie de Mérité furent établies peu après la création de la commune. La plus ancienne marque de cette dernière que nous connaissions sert de filigrane au papier d'un acte de 1494, l'autre est de 1541. Elle fut fermée sous Henri IV, et recommença à fonctionner sous Louis XIV, pendant quelques années. Sa marque était, en dernier lieu, un chat et les deux lettres M R. »

Amené par les divisions de son livre (auquel nous reprocherons la multiplicité des paragraphes) à la description des maisons historiques ou pittoresques de Fontenay, M. Fillon rappelle celle qu'un certain Lucas Bienvenu construisit, en 1545, pour Michel Tiraqueau. Là le sénéchal, que son médaillon, modelé à Rome, représente comme un homme intelligent et bon, avait rassemblé une nombreuse collection d'antiquités d'objets d'art et de curiosité. On voyait alors dans « ce sainct cabinet, » dont son neveu Rivaudeau nous a laissé une prolixe description en vers,

... Mille médailles belles...
... Et cent vases polis,
Et des meilleurs pinceaux les plus dignes peintures
En nombre fort bien grand, et force pourtraictures
De bosse et de relief, et par l'art de Vulcain
Des statues de fonte, en bronze et en airain.
Icy le burin dur, icy l'art qui émaille,
Icy la damasquine, etc., etc.

On y voyait de tout, depuis « des poissons de la mer Libyenne » jusqu'à « des lézards du Brésil, » ancêtres vénérables de celui que maître Simon entendait faire

accepter au Cléanthe de Molière parmi les appoints des quinze mille livres promises : « Plus, une peau d'un lézard de trois pieds et demi, remplie de foin, curiosité agréable

pour pendre au plancher d'une chambre.» Déjà, dans une pièce publiée dans les *Archives de l'art français* de M. A. de Montaiglon, M. Fillon avait signalé la présence de Bernard Palissy dans la maison de cet intelligent amateur au mois de février 1660.

Le peintre Roland de La Chapelle, les sculpteurs parisiens Louis Poiret et Claude Gillot, Pierre-Paul Peine de Rouen, le Flamand Corneille Simoensuene, tels sont les noms de quelques artistes qui ont traversé Fontenay pendant le XVII[e] siècle ainsi que les Logeay, dont le premier fut menuisier, et le dernier élève de Jouvenet.

L'espace nous presse, et c'est à regret que nous renonçons à transcrire ici les notes

nombreuses que nous avions prises en lisant ces deux livraisons. A chaque page, l'historien ou l'archéologue y cède la plume à l'artiste. Après une lettre du général Hoche, qui peint au vif son grand cœur et son grand bon sens, c'est une touchante anecdote sur mademoiselle Mayer et Prudhon à propos de la médaille des députés de la Vendée; c'est un trait du caractère enjoué de mademoiselle de Fauveau. Enfin, les derniers feuillets donnent le très-intéressant catalogue des objets d'art et de curiosité disséminés aujourd'hui chez les habitants de Fontenay et chez mesdemoiselles Clémentine et Gabrielle Fillon, petites-filles de J.-A. Poey d'Avant, dont le nom est si honorablement

connu des numismates. Il y a dans cette énumération, même sommaire, un précédent sur lequel nous ne saurions trop insister : quel intérêt, dans ces catalogues des richesses de tout genre que possède la province, et quels renseignements pour les travailleurs qui se livrent à l'étude de ces reliques du passé ! Le cabinet de M. Fillon est composé avec le soin d'un érudit et d'un enthousiaste; aussi la *Gazette des Beaux-Arts* compte-t-elle lui faire plus d'un emprunt. Pour aujourd'hui, nous avons choisi le buste de Scipion qui nous sert de tête de lettre, œuvre italienne de la fin du XV^e^ siècle, et une Vierge processionnelle en ivoire, spécimen des plus intéressants de l'art français dans la première moitié du XIII^e^ siècle. Outre les médailles, les gravures, les tableaux, les dessins, il renferme plusieurs milliers de documents manuscrits et imprimés relatifs à à l'histoire de l'ancien Poitou, à celle des guerres civiles de la Vendée, et aux hommes remarquables nés dans la province.

Ces livraisons sont accompagnées de fac-simile, de signatures et de bois intercalés dans le texte, d'un portrait du mathématicien Viète, reproduit par M. Charles Méryon avec une pointe élégante et précise, d'un collier byzantin gravé par M. Léon Gaucherel, et de nombreuses eaux-fortes de M. O. de Rochebrune. Celles-ci rendent d'une manière frappante le caractère très-accusé des paysages de la Vendée; peut-être gagneraient-elles si les premiers plans étaient plus simples, si les détails et les ciels étaient plus largement sacrifiés; mais M. O. de Rochebrune traite l'architecture avec une sûreté remarquable; son dessin est ferme, ses monuments bien établis, et l'étude intelligente des procédés de M. Méryon lui a appris, avec une rapidité qui surprend, tous les secrets de son art. Le succès qui a couronné dès son apparition les deux premières livraisons (l'ouvrage complet en contiendra dix) d'une publication qui n'a rien de commercial est la légitime récompense des soins de toute nature que se sont imposés M. Fillon et M. O. de Rochebrune dans l'accomplissement d'une œuvre éminemment nationale.

B. MAURICE.

Église Saint-Pierre-ès-Liens, a Six-Fours, *par* M. Marcelin Arnaud. *Tiré à* 200 *exemplaires.* — *Toulon,* E. Aurel; 1861.

Combien de trésors d'art sont encore enfouis dans nos provinces, c'est ce qu'il est impossible de s'imaginer si l'on n'a pas visité en curieux, j'allais dire en flâneur, non-seulement les villes importantes de la province, mais les villages même et les simples hameaux. Il y a deux ans, par un beau soleil de décembre, l'idée nous vint de parcourir à pied, le long de la mer, les trente et quelques lieues qui séparent Marseille de Toulon. Le troisième jour nous grimpions à Six-Fours, c'est-à-dire sur la colline où fut Six-Fours; car de cette ville, jadis florissante, il ne reste que des ruines. Les murailles sont sans portes, les rues désertes, les maisons inhabitées; je me trompe, deux ou trois vieillards attendent la mort dans ces masures où ils sont nés; un curé et son clerc veillent encore sur l'église paroissiale, remarquable édifice dont M. Marcelin Arnaud vient de raviver le souvenir en quelques pages.

Sa brochure s'adresse surtout aux archéologues. Nous n'y voulons relever que ce qui intéresse les beaux-arts. Or, dans cette église abandonnée de ses paroissiens, au fond d'une chapelle obscure, le sacristain nous montra à la lueur des cierges un important triptyque, tel qu'aucun musée de France n'en possède de pareil. Il est divisé en dix compartiments disposés sur deux rangs; un Christ en croix occupe le milieu du rang supérieur; à sa droite sont saint Martin et saint Victor, à sa gauche saint Sébastien et sainte Marguerite. Le rang inférieur a pour motif central une madone, c'est-à-dire la Vierge Marie tenant sur ses genoux l'enfant divin. A droite de ce groupe, saint Jean-Baptiste et saint Pierre; à gauche un saint pontife et un saint religieux dans lequel nous reconnaîtrions volontiers saint Benoît. M. Marcelin Arnaud ne hasarde aucune conjecture au sujet de ce triptyque, ou plutôt il s'en réfère à l'appréciation de M. Adolphe Meyer, auteur d'un livre plein d'intérêt local[1], dont un chapitre est consacré à Six-Fours. M. Meyer regarde le triptyque de l'église Saint-Pierre comme « l'œuvre d'un des plus grands artistes de l'Italie, aux premiers temps de la peinture à l'huile. » Pour nous, l'examen que nous en avons fait nous a convaincu qu'il appartient à l'école vénitienne. La beauté des têtes, le style des draperies et des figures amenèrent d'abord sur nos lèvres le nom de Bellini; mais la peinture est à fond d'or, chaque compartiment s'encadre entre des colonnettes en relief, les nimbes placés autour des têtes des saints portent des traces visibles de gaufrures, autant d'indices d'un art antérieur; enfin, détail plus caractéristique, dans le compartiment central, auprès de la madone, se voit un chardonneret. Or ce serait là, si l'on en croit les historiens, une signature familière à Bartolomeo Vivarini de Murano, qui, bien que contemporain de Bellini, se montra, plus que ce dernier, fidèle au vieux style de la peinture religieuse, le fond d'or, les gaufrures, les divisions traditionnelles du triptyque, ainsi que le prouvent les nombreux retables conservés à Venise.

Quant à l'origine de ce précieux tableau, M. Marcelin Arnaud, M. Garrel, curé actuel de Six-Fours, et M. Meyer, sont également muets sur cette question. L'église de Six-Fours a reçu, à diverses époques, les libéralités des comtes de Provence; le triptyque vénitien lui sera peut-être venu par ce canal avec un autre triptyque du même

1. *Promenade sur le chemin de fer, de Marseille à Toulon.*

temps, mais d'une main beaucoup moins habile, que l'on voit dans une autre chapelle. Les dates des ouvrages de Bartolomeo Vivarini, relevées par les éditeurs du Vasari de Florence, embrassent de 1450 à 1498. Si notre conjecture est exacte, la paroisse de Six-Fours posséderait donc un beau spécimen de l'école vénitienne du XV^e^ siècle. Une particularité à signaler, c'est que la peinture n'est pas exécutée directement sur bois, mais sur une toile marouflée sur le bois. Le sacristain ne manqua pas, pour nous en convaincre, de faire sauter quelques écailles et d'arracher quelques fils. Ce genre de démonstration, souvent répété, a réduit à un triste état le triptyque de Saint-Pierre-ès-Liens; cependant, tel qu'il est, il vaudrait certainement la peine d'être racheté par le gouvernement, et il tiendrait bien sa place au Louvre parmi les peintures de l'école italienne primitive, surtout si l'on s'abstenait de lui appliquer les procédés de restauration en usage.

M. Marcelin Arnaud signale, dans l'église paroissiale de Six-Fours, un autre tableau que nous avons également remarqué, *Jésus-Christ remettant à saint Pierre les clefs du ciel*. Ce tableau se dresse en retable derrière le maître autel, au milieu d'une décoration en bois sculpté. Le style en est simple, mais assez gauche, le ton faible et cru; les figures sont courtes; les têtes seules, par le caractère et l'expression, décèlent sinon un maître, du moins un artiste habile. Malgré nos habitudes d'indulgence pour les œuvres provinciales, nous ne saurions souscrire à l'enthousiasme local que manifeste à ce sujet M. Marcelin Arnaud. « M. Ingres excepté, dit-il, pas un peintre aujourd'hui n'a cette élévation ni cette force, et j'insiste d'autant plus sur la valeur de cette page, si éloquemment modeste qu'elle n'a pas été comprise. » L'auteur serait, suivant la tradition, un certain Guillaume Grewe ou Greuve, d'Avignon. Le curé nous l'avait bien nommé ainsi, en ajoutant : « religieux d'Avignon, » ce qui expliquerait le sentiment des têtes et la faiblesse du dessin. « Ce Guillaume, ajoute M. Arnaud, me semble être le même artiste que le frère Guillaume, dominicain, l'un des plus grands peintres sur verre durant le XVI^e^ siècle. » Mais Guillaume de Marcillat, qui était du diocèse de Verdun, ainsi que l'a prouvé le père Marchese [1], mourut en 1537, et tout, dans le tableau de Saint-Pierre, dessin, attitudes, draperies, tout accuse le XVII^e^ siècle. On serait plus près de la vérité, pensons-nous, si l'on adoptait comme date de l'ouvrage de Guillaume Greuve la date de 1626, sculptée sur la menuiserie au milieu de laquelle il se trouve engagé. Menuiserie et tableau sont évidemment contemporains. Il restera à inscrire le nom de Guillaume Greuve, d'Avignon, à la suite des artistes provinciaux dont M. de Chennevières a dressé la liste.

En continuant son curieux inventaire de l'église Saint-Pierre-ès-Liens, M. Marcelin Arnaud attribue à Puget une statuette de Vierge en marbre, trop semblable par le style et les dimensions aux Vierges de Chastel que l'on rencontre dans les églises d'Aix, pour qu'il soit possible d'admettre une autre attribution. Quant à la *Descente de Croix* qui appartient à la chapelle des Pénitents blancs de Six-Fours, l'affaire ici devient plus grave. Ce tableau nous a paru une œuvre d'inspiration, sinon d'origine italienne. A la rigueur, nous accorderions l'origine. Mais qu'on y doive reconnaître « une répétition avec changement de la célèbre *Descente de Croix* de Daniel Volterre, » c'est à quoi une preuve écrite pourrait seule nous faire consentir, et encore! Non-seulement la composition diffère du tout au tout, puisque « le groupe de la Vierge et des saintes femmes a disparu du premier plan, » et que l'on voit à la place, non pas, comme le dit M. Arnaud, un saint Pierre et un saint Jean, mais bien deux évêques; on y voit aussi

1. *Vita de' pittori, scultori e architetti Domenicani.*

un autre groupe de saintes femmes, d'autres personnages sur les échelles, et un autre Christ, un véritable cadavre, dont un des bras tient encore à la croix. Les têtes ont une expression assez douce, quoique peu caractérisée. Le dessin, svelte et correct, mérite des éloges. Mais il y a loin de ces qualités secondaires au style grandiose de Daniel Ricciarelli, et, pour qui a vu à Rome la fresque de la Trinité-des-Monts et à Six-Fours le tableau des Pénitents blancs, la comparaison est impossible.

M. Marcelin Arnaud nous pardonnera de ne pas partager son enthousiasme. Nous ne sommes pas à Toulon. Après tout, cet enthousiasme a du bon, puisqu'il nous a valu une intéressante notice sur un monument délaissé et sur des œuvres d'art qui crient dans le désert contre l'indifférence provinciale.

LÉON LAGRANGE.

Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila en 451, *par* M. Paigné-Delacourt; *in*-4° *de* 58 *pages avec* 7 *planches chromolithographiées et* 1 *carte. — Imprimerie de* J. Claye. *Paris*, 1860. *Librairie archéologique de* Didron.

Qu'Attila ait été battu par Aétius aux environs de Châlons ou aux environs de Troyes; que les armes et les ornements trouvés à Pouan, près Arcis-sur-Aube, aient appartenu à Théodoric, tué dans la bataille où les Visigoths, auxiliaires des Romains, furent vainqueurs, ou qu'ils aient été portés par quelque autre chef mérovingien, peu importe aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. Ce qu'ils ont à considérer dans ces riches débris d'un art barbare, c'est cet art lui-même; ce dont ils doivent tenir compte à M. Paigné-Delacourt, ce n'est pas d'avoir discuté le texte où Jordanès raconte la bataille d'Attila avec plus de rhétorique que de précision, mais c'est d'avoir édité la magnifique publication où il a rapproché les armes et les bijoux de Childéric, ainsi que les couronnes de Guarrazar, des objets trouvés à Pouan. Ces objets se composent principalement d'agrafes, de boucles, de la poignée et de la garniture d'une épée, de la poignée d'une scramasaxe, d'anneaux et de bracelets en or fin généralement incrustés de verre pourpre. Ces objets montrent trop d'analogie avec ceux qui passent comme ayant appartenu à Childéric pour qu'on ne les attribue point à la même époque et aux mêmes ateliers. Ce sont toujours les mêmes formes géométriques, le plus souvent engendrées par la ligne droite, imaginées et exécutées par quelque orfévre barbare, façonnant à la suite des peuplades l'or qu'on lui fournissait, comme on dit que le font encore les ouvriers nomades de l'Orient.

Ces objets, acquis par l'empereur et donnés par lui au musée de Troyes, ont été rejoindre la lame d'épée et la lame de coutelas qui avaient été trouvées avec eux, mais qui en avaient été séparées quelque temps après la découverte. Ce fait a motivé une petite histoire dont s'indigne M. Paigné-Delacourt, et dont peut-être il ne faut que rire comme d'une espièglerie de savant. Après avoir acquis pour Sa Majesté tous les bijoux de Pouan, M. Paigné-Delacourt avait fait exécuter deux fac-simile des armes qu'on en avait distraites pour les ajuster aux montures; puis il avait composé, fait imprimer et publier à grands frais son mémoire où il s'efforce de prouver que c'est à titre d'héritier du roi Théodoric que Sa Majesté doit posséder ces monuments qu'il vient d'acquérir pour elle. Jugez de sa stupeur lorsque, à côté de ces armes, sous la vitrine où le

tout était conservé à Compiègne avant que d'aller à Troyes, il vit cette inscription :

Épée de cheval du XIIe siècle.
Épée de garde wallonne du XVIIe siècle.
DE SAULCY, *ancien directeur du musée d'artillerie.*

Du XIIe et du XVIIe siècle l'épée et le coutelas de Théodoric!

Les deux lames originales furent apportées à Compiègne, et, rapprochées de leurs garnitures, elles s'y ajustèrent à merveille, à ce qu'assure M. Paigné-Delacourt. On les avait offertes à l'empereur, mais Sa Majesté les refusa, comme jadis madame la duchesse de Berry avait refusé le Puy d'Amiens que lui offraient de sots courtisans; et, faisant plus, elle joignit à ces fers rouillés les garnitures en or et les bijoux qu'on avait trouvés avec elles. « La conservation des objets d'antiquité nationale appartient surtout aux lieux où se fit leur découverte. Là principalement ils ont leur véritable signification, et ils peuvent servir à l'étude des problèmes historiques relatifs aux origines de notre pays. » Que ces paroles de l'empereur à la Société académique de Troyes soient inscrites à la porte de tous les musées provinciaux, et que la leçon profite à tous les empressés qui offrent, comme si cela leur appartenait, ce qu'ils ont seulement en dépôt.

A. D.

NÉCROLOGIE

M. Abel de Pujol, que l'Académie des beaux-arts a perdu le 28 septembre dernier, avait dû à des œuvres estimables une réputation que les générations nouvelles ont pu discuter, mais qui n'en avait pas moins été brillante, et en quelque façon méritée. Son père, M. Pujol de Mortry, baron de La Grâve, conseiller du roi et commissaire des guerres en Hainault, remplissait à Valenciennes les fonctions de prévôt, quand le futur académicien naquit dans cette ville le 30 janvier 1785, et non en 1787, comme l'indique à tort le dictionnaire de Gabet. M. Pujol de Mortry était d'ailleurs un esprit cultivé, et c'est à sa généreuse initiative qu'on doit la fondation de l'académie de Valenciennes. Un des membres de cette compagnie, Jacques-François Momal, fut le premier maître d'Abel de Pujol qui, dès le début, s'annonça par les dispositions les plus heureuses. En 1802, le jeune artiste remportait la première médaille d'honneur; peu après il partit pour Paris, et David l'admit gratuitement dans son atelier.

Les concours de l'École des beaux-arts, auxquels Abel de Pujol prit bientôt une part active, avaient alors plus de solennité et d'importance qu'aujourd'hui. Le grand prix de Rome ne s'obtenait pas aussi aisément, et ce ne fut pas une médiocre joie dans Valenciennes lorsqu'on apprit, en 1811, qu'Abel de Pujol avait été jugé digne de cette haute récompense. Son tableau de concours, *Lycurgue présentant aux Lacédémoniens l'héritier du trône,* est encore à l'École des beaux-arts, et il n'est pas sans intérêt de rappeler que le jeune peintre avait pour concurrent principal M. Picot, qui devait devenir son collègue à l'Institut.

Abel de Pujol n'avait pas attendu ce succès pour donner au public des marques de son talent. Son tableau de *Isaac bénissant les enfants de Jacob* avait été remarqué au Salon de 1810, et l'on put augurer dès lors que, sans jamais prendre rang parmi les

forts, l'auteur de cette composition se ferait une place au nombre des peintres qui mettent dans leurs œuvres plus d'habileté que de style, plus de zèle que de sentiment. Il s'annonçait d'ailleurs comme doué d'une extrême facilité, et, comme il ne faisait guère que de grands tableaux, on put croire un instant que ses aptitudes le poussaient vers la grande peinture. Il n'a malheureusement pas réalisé toutes les espérances de ses amis.

Le gouvernement de la Restauration se montra très-sympathique au talent d'Abel de Pujol. La plupart des tableaux qu'il exécuta alors lui étaient commandés par la préfecture de la Seine pour la décoration des églises de Paris, ou, dès qu'ils paraissaient au Salon, ils étaient achetés par l'administration des beaux-arts et envoyés dans les musées de province. La *Mort de Britannicus* (1814) est à Dijon; le *Saint Étienne prêchant l'Évangile* (1817) est à Saint-Étienne-du-Mont; *Joseph expliquant les songes* (1822) est à Lille; enfin la cathédrale de Reims et l'église Saint-Pierre à Douai possèdent, l'une le *Baptême de Clovis* (1824), l'autre *Saint Pierre ressuscitant Tabithe* (1827). A notre avis, le talent d'Abel de Pujol était assez mal à l'aise dans les sujets tirés de la légende chrétienne. La froide imitation des statues grecques, la roideur du style de David se concilient mal avec les tendresses douloureuses et presque maladives du sentiment catholique. Lorsque le Christ est calqué sur l'Apollon pythien, lorsque les apôtres empruntent leurs attitudes aux Antinoüs et aux Achille, nous ne reconnaissons plus le Christ, nous ne croyons plus aux miracles des apôtres. Cette faute ne fut pas d'ailleurs particulière à Abel de Pujol : ce fut l'erreur de toute l'école académique, et David a bien compris sous ce rapport l'insuffisance de sa doctrine, lorsque, plus prudent que ses élèves, il s'est abstenu de traiter des sujets de sainteté.

Abel de Pujol a mieux réussi dans le domaine de l'allégorie. La *Renaissance des arts*, qu'il avait peinte en 1819 à la voûte du grand escalier du Musée, et qui a disparu lors des travaux du nouveau Louvre en 1856, passait pour son chef-d'œuvre. Plus tard, il décora dans le même sentiment une des salles du musée Charles X. Nos pères se déclarèrent enchantés de ces peintures. Et, pourtant, combien l'objection serait facile! Les plafonds d'Abel de Pujol ne sont pas tout à fait des plafonds; ils n'entr'ouvrent pas au regard les perspectives profondes d'un ciel peuplé d'habitants divins; nul effet de contraste, nulle recherche de la lumière, nulle audace dans le dessin des figures. C'est clair, sage et froid. L'école à laquelle appartenait Abel de Pujol n'avait décidément que des notions bien fausses sur les exigences et sur les ressources de l'art décoratif.

Les grisailles du palais de la Bourse, qu'on a beaucoup vantées, et qui, aux jours de notre première enfance, étaient une des curiosités de Paris, sont, à n'en pas douter, l'œuvre d'un pinceau adroit, d'un homme qui sait son métier. Mais les gens de l'art prétendent qu'imiter avec du blanc et du gris les saillies ou les creux d'un bas-relief n'est pas un tour de force bien difficile, et l'on n'a jamais songé à ranger au nombre des maîtres notre ancien peintre, Joseph Sauvage, qui, au temps de Louis XVI, réussissait si bien dans ce jeu d'enfant.

Quoiqu'il n'entre pas dans notre pensée d'écrire une biographie complète d'Abel de Pujol, nous devons citer, indépendamment des ouvrages que nous avons mentionnés déjà, ses vingt-deux tableaux de la galerie de Diane à Fontainebleau, ses peintures du couvent du Sacré-Cœur, trois cartons pour les vitraux de l'église Sainte-Élisabeth; la *Clémence de César*, au musée de Valenciennes; *Ruth et Noémi*, au musée de Rennes; la chapelle Saint-Roch, peinte à fresque à Saint-Sulpice; *Achille de Harlay*, au musée de Versailles; des grisailles à l'église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement; quelques

portraits, etc. On le voit, la vie d'Abel de Pujol fut très-laborieusement occupée.

Aucune dignité ne manqua à ce courageux artiste. Décoré de la Légion d'honneur en 1822, et plus tard officier du même ordre, il fut jugé digne de succéder à Gros comme membre de l'Académie des beaux-arts (8 août 1835). C'était là certes un immense honneur. Abel de Pujol en a eu un second, et celui-là suffirait à éterniser son nom : il fut le premier maître de Decamps. ALFRED HERVÉ.

— La gravure vient de faire une perte regrettable en la personne de M. Jules François. Né en 1809, il fut d'abord ciseleur; mais, rêvant d'autres destinées, il abandonna bientôt ce métier et entra, avec son frère, dans l'atelier de M. Henriquel Dupont, dont il est devenu l'un des élèves les plus distingués. Il débuta, au Salon de 1841, par le *Couronnement d'épines*, de Van Dyck. Il consacra son burin à reproduire presque exclusivement les œuvres de M. Paul Delaroche. D'après ce maître, il fit les *Pèlerins sur la place Saint-Pierre, à Rome*, qui lui valurent, en 1847, une médaille de 3e classe; *Napoléon à Fontainebleau*, qui lui fit avoir, en 1851, la médaille de 2e classe, et *l'Heureuse Mère*, pour laquelle il eut, en 1853, celle de 1re classe. Pour ces trois œuvres, réexposées en 1855, il obtint une mention. Enfin, à la suite du Salon de 1859, il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur; son exposition se composait de : *la Dernière prière des enfants d'Édouard*, *Jésus au jardin des Oliviers*, d'après M. Paul Delaroche, et du *Militaire galant*, de Terburg, commandé par la chalcographie. Il laisse une planche inachevée, *le roi Candaule*, tableau de M. Gérôme.

— M. Ernest-Frédéric Zwirner, président du conseil d'architecture de la province de Cologne, conseiller intime du gouvernement de Prusse, est mort le 22 septembre. Né en 1802, il fut destiné par ses parents à la métallurgie, qu'il abandonna pour étudier l'architecture à l'école de Breslau. En 1824, il alla suivre les cours de l'Académie de Berlin où il fut remarqué et choisi par Schinkel, qui se l'attacha pendant quelques années. Nommé en 1853 architecte de la cathédrale de Cologne, il s'éprit d'un profond amour pour le monument qui lui avait été confié, et il en rêva l'achèvement. Il en dessina les plans, en dressa les devis, et sut communiquer au roi Guillaume IV et à toute l'Allemagne le désir de terminer cette superbe basilique. Cette noble pensée et le zèle apporté à sa réalisation assurent au grand architecte notre reconnaissance et celle des générations futures.

L'Académie des beaux-arts n'ayant reçu, pour le concours du prix Bordin, que des ouvrages déjà publiés, qui ne remplissaient pas les conditions du programme, a remis ce sujet au concours pour 1863, et elle a décidé que cette année la fondation Bordin serait partagée en cinq médailles de 600 francs chacune, décernées *ex æquo* à autant d'ouvrages publiés récemment, ou en cours de publication, qui intéressent les beaux-arts et qui se recommandent par des mérites différents.

Les ouvrages auxquels l'Académie décerne ce témoignage public d'estime sont :

Le *Traité d'architecture*, de M. Reynaud, professeur à l'École polytechnique; — le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du* XIe *au* XIVe *siècle*, de M. Viollet-Le-Duc; — la *Statistique monumentale de Paris*, par M. Albert Lenoir; — l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, par M. Charles Blanc; — *la Science du beau*, par M. Charles Lévêque.

L'Académie rappelle qu'elle a donné pour sujet du concours de 1862 le programme suivant :

Histoire de la gravure des monnaies, des médailles et des pierres fines en France, envisagée au point de vue de l'art.

« Rechercher les moyens de conserver à cet art le caractère d'utilité, de simplicité et d'élévation qu'il doit toujours avoir. »

Chacun de ces prix consistera en une médaille d'or de la valeur de *trois mille francs.*

— Le prix de la fondation de M. Louis Fould, pour l'*Histoire des arts du dessin jusqu'au siècle de Périclès,* devait être décerné pour la première fois en 1860.

Deux mémoires avaient été envoyés au concours. Aucun de ces mémoires n'ayant paru digne du prix ni même de l'accessit, l'Académie, sur la proposition de la commission mixte chargée du jugement, et d'après les intentions du fondateur, a prorogé le concours jusqu'en 1863.

L'auteur de cette fondation a mis à la disposition de l'Académie des inscriptions et belles-lettres une somme de *vingt mille francs,* pour être donnée en prix à l'auteur ou aux auteurs de la meilleure *Histoire des arts du dessin : leur origine, leurs progrès, leur transmission chez les différents peuples de l'antiquité jusqu'au siècle de Périclès.*

Par les arts du dessin, il faut entendre la sculpture, la peinture, la gravure, l'architecture, ainsi que les arts industriels dans leurs rapports avec les premiers.

Les ouvrages envoyés au concours seront jugés par une commission composée de cinq membres : trois de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, un de celle des sciences, un de celle des beaux-arts.

Le jugement sera proclamé dans la séance publique annuelle de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'année 1863.

A défaut d'ouvrages ayant rempli toutes les conditions du programme, il pourra être accordé un accessit de la valeur des intérêts de la somme de vingt mille francs pendant les trois années.

Le concours sera ensuite prorogé, s'il y a lieu, par périodes triennales.

Tous les savants français et étrangers, excepté les membres régnicoles de l'Institut, sont admis au concours.

Les ouvrages, soit imprimés, soit manuscrits, destinés à ce concours, devront être déposés, *francs de port,* au secrétariat de l'Institut avant le 1er janvier 1863, *terme de rigueur.*

Ils seront écrits *en français* ou *en latin.*

— Le jury de l'exposition de Londres, pour la section des beaux-arts, a été définitivement constitué. Il se compose de : MM. le comte de Morny, président; le comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées impériaux, vice-président; Courmont, chef de la division des beaux-arts au ministère d'État; de Saux, chef de la division du cabinet au ministère d'État; de Gisors, membre de l'Académie des beaux-arts (section d'architecture); Robert Fleury, membre de l'Académie des beaux-arts (section de peinture); Petitot, membre de l'Académie des beaux-arts (section de sculpture); Martinet, membre de l'Académie des beaux-arts (section de gravure); Marcille, Cottier, Louis Martinet, inspecteur des beaux-arts; Gérôme, Dauzats, Cavelier et Barye.

Les secrétaires sont : MM. Adolphe Moreau et Rolle, auditeurs au conseil d'État.

On sait que MM. Louis Martinet, Gérôme, Dauzats, Cavelier et Barye ont été nom-

més par les artistes qui se proposent d'exposer. Les autres membres avaient été, conformément à la décision du 20 août, désignés par l'administration des beaux-arts et par la quatrième classe de l'Institut.

Le *Moniteur* annonce que le jury a commencé l'examen des quatre cent vingt-huit demandes parvenues au secrétariat général, et posé quelques principes qui doivent présider à l'organisation de l'exposition.

— Les expositions que la Société des Amis des arts de Lyon organise chaque année ont depuis longtemps le privilége d'attirer la foule et d'éveiller l'attention de la critique. Les artistes de Paris, comme ceux de la province et de l'étranger, tiennent à honneur de s'y faire représenter, et les amateurs de Lyon ne manquent jamais de faire bon accueil aux œuvres remarquables qu'on leur adresse. Les acquisitions faites à la suite de la dernière exposition ont dépassé la somme de 42,000 francs.

La Société des Amis des arts annonce pour le 10 janvier 1862 l'ouverture de son Salon annuel. Les envois doivent être parvenus à Lyon, au siége de la Société, le 1er décembre prochain. Des artistes éminents se proposent de prendre part à cette solennité, et nous engageons nos amis à répondre à l'appel qui leur a été adressé par le comité d'organisation. Les portes du palais des Champs-Élysées resteront fermées en 1862, et l'exhibition de Londres, on le sait déjà, n'ouvrira les siennes qu'à un petit nombre d'œuvres privilégiées. L'exposition de Lyon ne peut donc manquer d'être, pour les artistes et pour les curieux, la véritable fête de l'année prochaine.

— La ville de Laon vient de voter l'érection d'une statue au maréchal Sérurier, qui est né dans son sein et est mort gouverneur des Invalides. La municipalité aurait désiré, dit-on, qu'elle fût confiée à M. Doublemard, prix de Rome et pensionnaire de la ville pendant plusieurs années. Mais le conseil général, qui a voté les fonds, a de son côté témoigné l'intention qu'une commission, composée de juges indépendants et compétents, jugeât entre M. Doublemard et M. Carrier de Belleuse. Celui-ci est également enfant du département de l'Aisne, et ses travaux lui ont conquis dans ces dernières années une brillante notoriété. Nous ne saurions qu'applaudir à l'idée de ce concours. Limité entre deux concurrents, le concours serait peu compliqué, et le prix facile à décerner. Ce serait, au reste, sur une moindre échelle, continuer l'exemple que le gouvernement lui-même a donné récemment à propos de l'Opéra.

— Nous avons le plaisir d'annoncer que la collection de plombs historiés trouvés dans la Seine et recueillis par M. Arthur Forgeais vient d'être achetée par S. M. l'empereur sur sa cassette particulière. L'ensemble de cette collection, unique dans son genre, sera placée au musée de Cluny, où elle ira compléter brillamment les quelques rares spécimens de l'ancien Paris. Il n'avait pas fallu moins de quatorze ans de recherches et de sacrifices de tout genre pour réunir ces matériaux si utiles à l'histoire de l'art, des mœurs et des transformations successives de Paris depuis le XIIIe jusqu'au XVIe siècle. M. Arthur Forgeais va prochainement faire paraître une description pittoresque et historique de sa collection. La première série aura pour titre : *Méreaux des corporations des métiers*. M. Darcel, dans le tome VI de la *Gazette*, page 40, a déjà entretenu nos lecteurs de cette curieuse collection.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE[1]

LIVRE PREMIER

ARCHITECTURE

I

L'ARCHITECTURE EST L'ART DE CONSTRUIRE SELON LES PRINCIPES DU BEAU

Dans tout véritable architecte il y a deux hommes, un artiste et un constructeur. Ces deux hommes sont réunis en un seul et ils doivent l'être, l'un pratiquant ce que l'autre a conçu, et tous les deux se concertant pour mettre l'utile à l'unisson du beau. Mais ce qui, dans l'architecture, concerne la science, doit être pour nous nettement distingué de ce qui est l'art.

Comme constructeur, l'architecte s'occupe du nécessaire et du commode; il éprouve les matériaux, il en calcule la résistance et la pesanteur, il en détermine la coupe, et il dispose ses édifices de façon à les rendre à

1. Les droits de reproduction et de traduction sont expressément réservés.

Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce travail, de se reporter aux fragments du même ouvrage déjà publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin, 15 août 1860 et 1er août 1861.

la fois solides et convenables s'ils ont une destination, solides alors même qu'ils n'en ont aucune, c'est-à-dire quand ils doivent être purement symboliques. Comme artiste, l'architecte invente les combinaisons de lignes et de surfaces, de pleins et de vides, qui devront éveiller dans l'âme du spectateur des impressions d'étonnement ou de majesté, de terreur ou de plaisir, de puissance ou de grâce. Ainsi, avant que la science soit soumise en lui à toute la rigueur des mathématiques, son art, échappant aux lois de l'utile et à l'empire du nécessaire, s'élève à des conceptions que le sentiment seul devra juger, et il n'obéit encore qu'à ces grandes règles déjà tracées par le génie des autres ou que découvre son propre génie, et qui sont supérieures au calcul.

En définissant l'architecture « l'art de construire, disposer et orner les édifices, » les législateurs de notre langue en ont presque fait disparaître le plus grand des arts du dessin. Dans leur définition, en effet, l'architecte n'est plus qu'un décorateur qui vient en troisième ligne apporter un ornement additionnel à l'édifice. Au lieu de proclamer l'importance de la beauté, son indépendance même, ils l'ont réduite à n'être qu'un simple accompagnement de l'utile; ils ont désigné comme un pur accessoire de la construction ce qui en est la partie la plus subtile, la plus illustre, la plus élevée, la plus rare.

Telle n'est pas la définition de l'architecture pour ceux qui estiment à sa valeur cet art tantôt sublime, tantôt beau, tantôt gracieux, mais toujours digne, toujours lié à la grandeur des nations et à leur gloire. « L'art de bâtir, dit M. Hittorff, peut se trouver chez les peuples les moins civilisés, tandis que l'architecture n'a pu être que le résultat de la plus haute civilisation. »

Quelques-uns, et notamment des écrivains anglais, veulent que l'architecture soit définie « le beau dans la construction, *beauty in building;* » mais il faut prendre garde qu'une telle définition ne sépare le constructeur de l'artiste, et ne tende à propager cette idée funeste que des édifices peuvent se passer du beau, car on en viendrait bientôt à regarder la beauté comme une redondance. On serait amené peu à peu à bâtir sans *art*, et il arriverait ce qui est arrivé justement en Angleterre, où la construction, abandonnée à des entrepreneurs de maçonnerie, a couvert des villes entières de bâtiments horribles. Là où le beau n'est pas proclamé essentiel, là où la science n'est pas déclarée inséparable de l'art, on s'habitue facilement au difforme, on tolère la laideur, on s'expose au monstrueux.

Il importe donc, en définissant l'architecture, de la rendre à jamais solidaire de la beauté. Si nous avons à la considérer dans cette *Gram-*

maire, non pas comme une science, mais comme un art, cette distinction entre l'artiste et le constructeur n'est pas une séparation. Nous devons les distinguer; nous n'entendons pas les désunir.

II

LA BEAUTÉ DANS L'ARCHITECTURE RÉPOND A UNE IDÉE DE DEVOIR

Dépourvu de beauté, un édifice peut être un ouvrage d'industrie : ce n'est plus une œuvre d'art. La définition même de l'architecture lui impose donc la loi d'être belle. Mais un autre sentiment le lui commande, un sentiment vague, non défini encore, et qui cependant réside au fond de la conscience universelle.

Si l'homme vivait dans le désert et qu'il eût la puissance d'élever à lui seul des bâtiments, il lui serait loisible de les concevoir bizarres, laids, grotesques même, puisqu'ils plairaient au constructeur et n'offenseraient les regards de personne; mais dès qu'une société se forme, dès qu'elle occupe une étendue de pays limitée par des montagnes, des fleuves ou des mers, dès qu'elle se réunit dans des cités, le droit d'ériger des constructions ne peut plus être séparé du devoir de les faire belles. Tout édifice intercepte l'air que nous respirons, la lumière qui nous réchauffe, le jour qui nous éclaire; il couvre une portion de la surface du globe où se meut notre existence : il est donc juste qu'il nous dédommage au moins par sa beauté des bienfaits dont il nous prive. Qu'est-ce à dire? on pourrait obstruer la circulation, comprimer l'air, nous dérober les rayons du soleil, et cela sans compensation? L'on nous cacherait la vue du ciel, la grâce du paysage ou l'horizon de la mer, les beautés de la nature enfin, sans nous offrir en échange le spectacle d'une autre beauté? Et que serait-ce donc si, au droit de limiter et de bâtir, l'on ajoutait encore la faculté d'affliger nos yeux par l'image de la laideur? Le caprice d'un seul pourrait-il nous condamner, nous et nos descendants, à subir, comme un supplice de tous les jours, une difformité en pierres de taille?... Non, les sociétés ne se formèrent pas à de pareilles conditions. Le respect qui leur est dû oblige le constructeur à devenir architecte, et lui fait du culte de la beauté un devoir.

Le philosophe américain Emerson appelle *égoïste* tout ce qui est bâti sans art, et ce mot renferme une pensée profonde qu'a développée en ces termes un artiste anglais, M. Garbett (*Rudimentary Treatise on design*) : « Le déplaisir que nous cause un bâtiment sans architecture est *vu* et

senti, quoique la masse des spectateurs ne sache pas se rendre raison du défaut qui les choque dans la construction. Ce défaut, c'est l'égoïsme (*selfishness*). On peut rire si l'on veut, on peut me dire que c'est là un vice moral qui n'a rien à faire avec des pierres et des briques, je maintiens, moi, que l'expression de ce vice moral ou de tout autre de la même nature a beaucoup à faire avec la beauté d'un édifice, car c'est l'esprit qui voit : l'œil se borne à lui présenter les objets; c'est l'esprit qui les discerne. S'il en est ainsi, n'est-il pas évident que les qualités qui nous plaisent ou les défauts qui nous déplaisent dans un édifice appartiennent à l'ordre moral? Est-il possible que le blanc et le noir, la ligne droite et la ligne courbe affectent l'esprit, si ce n'est par l'idée qu'ils représentent? Un édifice blesse les regards de tous les spectateurs lorsqu'ils sentent qu'on l'a élevé sans penser à eux, sans s'inquiéter s'il y avait des yeux au dehors comme au dedans. Cette rudesse égoïste doit être adoucie par la *politesse*, et, cette politesse, nous l'appelons architecture. »

Dans les temps antiques, le soin de veiller à la dignité des bâtiments était une magistrature enviée. De même que la police de nos cités interdit sur la voie publique les dissonances trop cruelles, de même l'édile antique protégeait la vue des citoyens contre la laideur, et représentait ainsi la beauté dans la loi.

III

A LA BEAUTÉ DE L'ARCHITECTURE SONT LIÉES DEUX AUTRES QUALITÉS INDISPENSABLES, LA CONVENANCE ET LA SOLIDITÉ

Qu'un édifice doive être conçu et disposé en vue de sa destination, cela peut paraître une vérité banale, même un pur axiome, et cependant le monde est couvert de bâtiments qui ne sont pas en rapport avec leur objet, car où les fautes en architecture sont le plus fréquentes, c'est justement là où il s'agissait d'éclairer le goût par les simples lumières du bon sens.

La *convenance* est le talent d'approprier un édifice à sa destination, et de choisir pour tous les membres de cet édifice la forme qui se prête le mieux à leur fonction. Supposons, par exemple, que l'entrée d'une maison soit convexe : elle repoussera le visiteur au lieu de l'inviter. Si elle

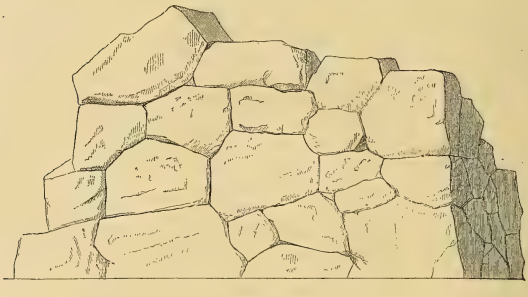
est concave, au contraire, elle appellera le spectateur qui veut entrer, puisqu'elle semblera s'ouvrir d'elle-même à son désir. Mais supposons maintenant qu'un monument ait été commandé à l'architecte dans le but de réunir, à un moment donné, des multitudes d'hommes venues de divers points : la forme convexe de l'édifice sera très-convenable, cette fois, et parfaitement appropriée, parce qu'alors l'entrée, ne se trouvant nulle part, devra se trouver partout. Voilà pourquoi les grands théâtres de l'antiquité étaient convexes. A Rome le Colisée, à Vérone l'Amphithéâtre, à Nîmes les Arènes, affectent la forme ovale, non-seulement pour accuser au dehors la disposition intérieure, mais pour ménager à des masses d'hommes accourues de tous les points de l'horizon un accès facile, une entrée rayonnante qui ne les oblige, ni à se heurter contre un angle, ni à se détourner de la ligne droite. On sentira par cet exemple comment telle configuration d'un édifice peut être, suivant la destination, conforme ou contraire à la convenance.

Quand elle est exquise, la convenance engendre toujours ce genre de beauté qui s'appelle le *caractère*, c'est-à-dire l'expression générale du monument, la première pensée qu'il fera naître dans l'esprit du spectateur. Du plus loin que vous l'apercevez, un édifice doit vous dire : Je suis un temple, un tribunal, une douane; et, s'il le dit clairement, c'est que déjà il possède une parfaite appropriation, qualité précieuse, mais qui n'est encore, pour ainsi parler, que le second degré du beau. Nous verrons, dans le cours de cet ouvrage, comment la beauté, même la plus haute, se lie bien souvent à la convenance et en quoi elle en diffère.

Une autre qualité essentielle de l'architecture est la *solidité*. Celle-là regarde sans doute le constructeur beaucoup plus que l'artiste. Toutefois elle n'est pas sans avoir une relation, souvent intime et directe, avec la sublimité ou la beauté d'un monument. Il est telle construction des antiques Pélasges ou des Pharaons qui peut éveiller en nous des pensées grandes, des sentiments d'une poésie solennelle, lorsque, par l'immensité de ses proportions et par la force évidemment inébranlable et indestructible de ses supports, elle nous annonce une durée sans bornes et nous fait songer à l'éternité, à l'infini. En parcourant la Grèce, on y rencontre çà et là des fragments de murailles énormes qui semblent avoir été construites avec des rochers qu'une race de géants aurait ajustés grossièrement et amoncelés. L'imagination populaire attribuait jadis à des cyclopes venus de la Lycie la construction de ces murs gigantesques, qui de nos jours encore ont conservé le nom de *murs cyclopéens*. Ainsi, voilà de simples pierres qui, par la seule solidité de leurs masses colossales, ramè-

nent notre esprit aux temps fabuleux, aux temps héroïques, et s'adressent au sentiment du voyageur en lui faisant croire qu'elles n'ont pu être détachées des montagnes et superposées que par les frères des Titans.

Sous un autre aspect, la solidité de l'architecture touche à sa beauté. Un bâtiment qui ne serait pas solide ou qui le serait sans le paraître, lors



MUR CYCLOPÉEN

même qu'on l'aurait fait admirable, ne nous laisserait pas le loisir de l'admirer, parce que la seule menace d'un péril troublerait en nous l'impression du beau. De là ce principe, sur lequel nous aurons à revenir, que dans tous les ouvrages de l'architecture la solidité doit être, non-seulement réelle, mais apparente.

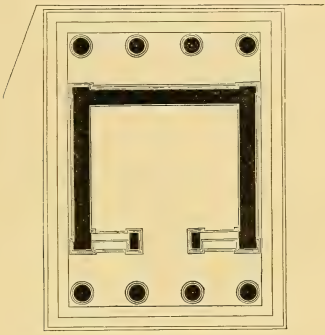
IV

A CES TROIS TERMES, CONVENANCE, SOLIDITÉ, BEAUTÉ, CORRESPONDENT TROIS OPÉRATIONS DE L'ARCHITECTE : LE PLAN, LA COUPE, L'ÉLÉVATION

On entend par ces trois mots, le plan, la coupe, l'élévation, trois genres de dessin par lesquels l'architecte se rend compte à lui-même des divers aspects de son édifice futur, sous les trois dimensions, hauteur, largeur et profondeur.

Le *Plan* est le tracé de toutes les lignes que présenterait l'édifice s'il

était scié horizontalement au ras du sol. Il indique la distribution du bâtiment en faisant distinguer au constructeur les pleins d'avec les vides et en marquant ainsi la place que chaque partie occupera dans la construction. Que si le bâtiment a plus d'un étage, la disposition particulière de chaque étage est dessinée dans un plan particulier. Les Grecs avaient ingénieusement comparé le plan d'un édifice à l'empreinte que laisse par terre le



EXEMPLE DE PLAN
Temple de la Victoire Aptère, à Athènes

pied d'un homme. Aussi appelaient-ils le plan *ichnographie*, du mot ἴχνος, qui signifie l'*empreinte du pied*.

La *Coupe*, qui dans les vieux livres s'appelle aussi *profil*, est le dessin qui figure l'édifice tel qu'il s'offre à notre pensée quand nous l'imaginons coupé, scié verticalement, soit dans le sens de sa façade principale, soit parallèlement à ses côtés. En d'autres termes, la coupe représente le bâtiment comme si l'architecte, pour nous en montrer l'intérieur, avait enlevé une des façades. La coupe est dite *transversale* lorsqu'on suppose l'édifice coupé suivant une ligne parallèle à la façade principale; la coupe est dite *longitudinale* lorsqu'on suppose l'édifice coupé suivant une ligne perpendiculaire à la principale façade.

On désigne enfin par *Élévation* le genre de dessin au moyen duquel l'architecte se représente la construction telle qu'elle s'élèvera au-dessus

de la ligne de terre. Par les élévations, qu'on appelle aussi *Plans relevés*, l'architecte dessine donc le frontispice et les façades latérale et postérieure; il ne nous montre que les dehors de l'édifice, en sorte que la distribution en reste cachée. L'élévation est dite *géométrale* quand elle dessine le bâtiment de face ou de profil par des lignes verticales et horizontales, c'est-à-dire par des lignes qui se coupent à *angles droits;* voilà pourquoi les Grecs appelaient ce genre de dessin *orthographie*, du mot ὀρθός qui signifie *droit*. Mais le mot *orthographie* demande encore une explication. Obligé de montrer au constructeur le développement tout entier de chaque surface, c'est-à-dire d'accuser les formes, non pas telles que les verra le passant, mais telles qu'elles seront en réalité, l'architecte suppose l'œil du spectateur placé à *angle droit* sur tous les points à la fois et toujours à la même distance, supposition évidemment contraire à l'action visuelle, et qui fait de l'élévation géométrale un dessin de convention.

L'élévation est dite *perspective*, quand elle représente le bâtiment à la fois de face et de côté, par le moyen de lignes obliques qui le font paraître en raccourci, conformément, cette fois, à l'action visuelle. C'est ce que les Grecs appelaient *scénographie*, parce que les décorateurs de la scène lui prêtent une profondeur feinte en y peignant les objets en perspective.

De ces trois espèces de dessins, un seul se rapporte *directement* à la beauté, c'est l'élévation.

Le *plan* peut sans doute offrir un bel ensemble de lignes, et pour ainsi dire le squelette de la beauté future; mais ces lignes sont étrangères à l'impression qu'éprouvera le plus grand nombre des spectateurs, même quand ils auront pénétré dans l'édifice. Un plan, ayant trait surtout à la convenance, doit être surtout convenable. Toutefois, si le plan est simple, l'élévation en général sera simple; si le plan présente de nombreuses

CROIX GRECQUE

CROIX LATINE

découpures, beaucoup de lignes brisées, l'élévation présentera aussi une multitude de ressauts qui rapetisseront l'effet de l'architecture. On peut

donc pressentir, à la vue des plans d'un architecte, en quoi le monument profitera de leurs qualités ou souffrira de leurs défauts; mais cela n'est facile qu'à un juge exercé. Lorsque Michel-Ange, architecte du pape, voulait donner au plan de Saint-Pierre de Rome la forme d'une croix grecque,

EXEMPLE D'ÉLÉVATION GÉOMÉTRALE

Temple de la Victoire Aptère, à Athènes

il prévoyait que ce plan serait favorable à la beauté de l'élévation, parce que le spectateur apercevrait ainsi de tous les points de la croix l'immense coupole qui domine la basilique; tandis que si l'on préférait la forme d'une croix latine, le spectateur serait privé d'apercevoir dès l'entrée la majesté de cette coupole immense.

La *coupe* concerne les agencements secrets de la construction, elle montre l'épaisseur des murs, la force des voûtes, l'ajustement des charpentes; elle ne saurait donc avoir, en ce sens, aucune relation avec la beauté, puisqu'elle représente ce que le spectateur ne verra jamais et ce que l'architecte ne voit lui-même qu'avec les yeux de sa pensée. Mais la coupe a aussi pour objet d'indiquer, depuis la base jusqu'au sommet, les formes et les dimensions intérieures de l'édifice. Elle montre l'aspect qu'il offrira au dedans, l'effet que produira sa profondeur, la manière dont il pourra s'éclairer, et jusqu'aux décorations dont il sera enrichi; de sorte que la coupe peut être considérée, sous ce rapport, comme une élévation intérieure.

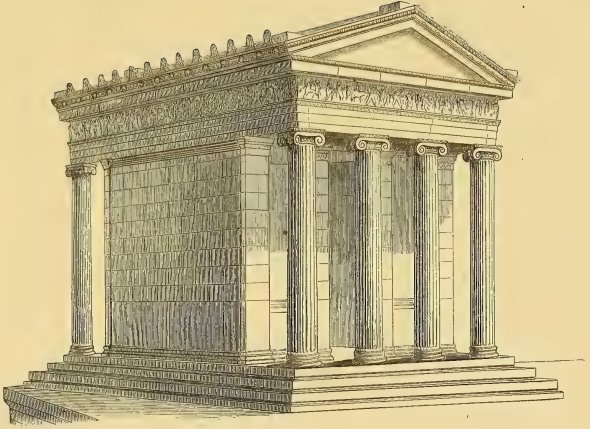
C'est donc surtout dans les *élévations* que se manifeste le génie de l'architecture. C'est là que le constructeur devient artiste, c'est là que les monuments dignes de ce nom portent l'empreinte du sublime ou celle du beau.

Nous avons à rechercher maintenant quelles sont les sources du sublime ou du beau dans l'architecture.

V

LE SUBLIME DE L'ARCHITECTURE TIENT A TROIS CONDITIONS ESSENTIELLES : LA GRANDEUR DES DIMENSIONS, LA SIMPLICITÉ DES SURFACES, LA RECTITUDE ET LA CONTINUITÉ DES LIGNES

La grandeur des dimensions. Parmi les monuments de l'architecture qui ont fait l'étonnement de tous les siècles, il n'en est pas un seul qui, réduit à de petites dimensions, ne perdît immédiatement ce caractère de solennité sublime qui donne une secousse à notre âme. Il en est des spectacles qui frappent nos yeux comme des sons qui frappent nos oreilles : le sublime s'y trouve lié à l'idée d'une force imposante, d'une puissance extraordinaire, imprévue, terrible. De même que le roulement du tonnerre, le mugissement de la mer ou de la tempête, le bruit du canon produisent sur notre âme une impression sublime, de même les masses colossales de l'architecture nous saisissent d'étonnement et d'admiration par le sentiment qu'elles éveillent en nous d'une puissance formidable, rivale des puissances de la nature. Les pyramides d'Égypte, par exemple, en dehors de leur signification symbolique, ont un caractère



EXEMPLE D'ÉLÉVATION PERSPECTIVE

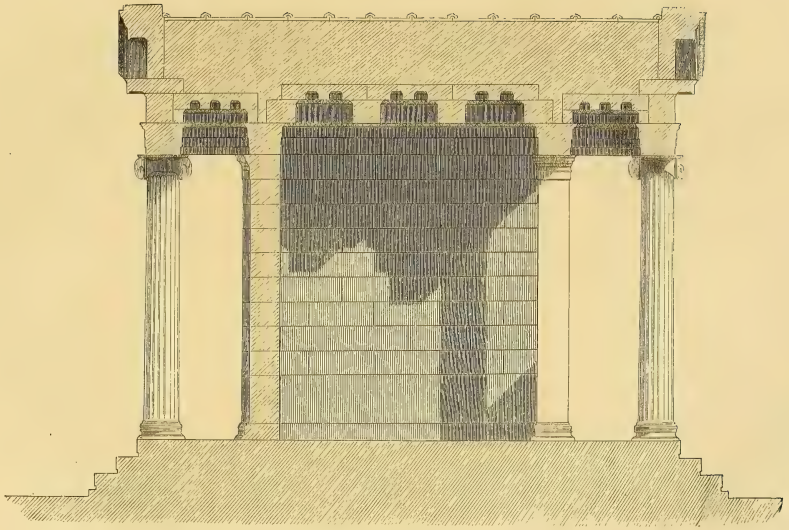
Temple de la Victoire Aptère, à Athènes

sublime, parce qu'elles semblent le disputer aux montagnes de la terre, et qu'elles témoignent ainsi d'une force prodigieuse qui élève notre pensée en remuant notre orgueil ; car si les grandeurs de la création nous humilient par opposition à la faiblesse humaine, la grandeur des œuvres d'art, au contraire, nous enorgueillit par cela même qu'elle nous abaisse, c'est-à-dire que plus les hommes nous paraissent petits, plus alors l'humanité nous paraît grande. En se comparant à l'ouvrage de ses mains, le spectateur se trouve faible et fier tout ensemble.

Que si l'on suppose les pyramides ramenées aux proportions de cinq ou six mètres de hauteur, on sent tout de suite que la grandeur perçue par l'esprit va disparaître avec la grandeur vue par les yeux, et que l'idée même cachée sous les formes symboliques du triangle et du carré va dépouiller ce qu'elle avait de mystérieux, de redoutable. Est-ce à dire que la grandeur dimensionnelle soit la cause du sublime? Non, sans doute ; elle n'en est que la *condition*, et cette condition est elle-même inséparable des deux autres, car bien des monuments peuvent avoir de vastes dimensions sans être pour cela sublimes, si la grandeur matérielle du tout est détruite par la petitesse et le relief des parties, en d'autres termes si l'effet de grandeur n'est pas énergiquement soutenu par la simplicité des surfaces, par la rectitude, l'économie et la continuité des lignes.

La simplicité des surfaces. Le sublime est toujours simple, et cela est vrai dans les arts du dessin comme dans la littérature. Pour frapper un grand coup sur notre imagination, il faut le frapper vite : plus le coup est inattendu et rapide, plus il est fort. En faisant passer l'esprit par divers détours agréables, en lui ménageant une variété de chemins ornés et fleuris qui le conduisent lentement, doucement au but, on lui procure l'impression du beau ; celle du sublime se produit lorsque brusquement on mène l'esprit au but en lui faisant franchir d'un bond tout l'espace qui l'en sépare.

L'architecte qui veut exprimer fortement sa pensée l'exprimera donc simplement, c'est-à-dire par une ordonnance facile à saisir, par des moyens simples, par un effet simple. Cette condition est, du reste, inséparable de la grandeur, car si les surfaces manquent de simplicité, si elles sont compliquées de divisions, elles seront par cela même rapetissées. Prenons encore pour exemple les pyramides d'Égypte : si nous supposons leurs surfaces divisées en compartiments par des saillies répétées, l'œil sera naturellement amené à mesurer les surfaces au moyen de ces compartiments, et, s'accrochant aux saillies successives, il aura bientôt



EXEMPLE DE COUPE (LONGITUDINALE)

Temple de la Victoire Aptère, à Athènes

raison de la mesure du colosse; tandis que si la surface reste plane, unie, nos regards ne pourront l'embrasser qu'en bloc; le procédé par lequel ont été construites ces masses énormes se trouvant dissimulé, et toute mesure échappant à nos sens, l'étendue paraîtra immense et immense le pouvoir de l'architecte.

Donc, pas de grandeur en architecture si les surfaces sont multipliées et rompues, si les lignes sont brisées. Ce qui profiterait ici à la beauté détruit le sublime. Il y a dans la Thébaïde des temples de granit élevés par ces dynasties fameuses qui régnèrent sur l'Égypte il y a plus de trois mille ans; ces temples ont des surfaces de vingt-cinq ou trente mètres de hauteur, parfaitement unies et qui produisent sur tout voyageur l'effet du sublime. Si on les imagine partagées en trumeaux qui, coupant l'uniformité de ces murailles colossales par des projections variées, mais symétriques, y feraient jouer la lumière, l'ombre et les reflets, on intéresserait les yeux par les effets du clair-obscur, on introduirait la variété dans la vaste unité de ces façades imposantes; on les rendrait *belles* peut-être, elles cesseraient d'être *sublimes*.

La rectitude et la continuité des lignes. L'homme ayant en lui-même un modèle de beauté n'a besoin que de se connaître pour découvrir les lois du beau; mais c'est dans le sein de la nature antérieure, dans les grands aspects de l'univers qu'il trouve les sources du sublime. Si nous regardons la scène du monde, avons-nous dit, nous y voyons la ligne droite dominer dans tous les spectacles sublimes : les rayons du soleil, la majesté des plaines de l'Océan, les confins apparents de l'horizon, les rochers à pic, les abîmes. Mais sans porter aussi loin nos regards, il suffit d'observer les objets naturels dont nous sommes environnés pour trouver des causes toujours les mêmes aux différentes impressions que produit sur nous la physionomie des choses.

Toute matière est circonscrite par des lignes droites ou par des lignes courbes. Les lignes droites déterminent des formes angulaires; les lignes courbes enserrent des formes obtuses, émoussées. Or, dans la nature, les corps qui affectent des formes angulaires sont les rocs, les pierres, les métaux, tout ce qui est dur, tout ce qui est durable. Un arbre fort, une plante robuste s'élèvent en ligne droite, et, si la tempête les tourmente, ils ont plutôt rompu que plié; au contraire, les plantes délicates, les fleurs qui vivent un jour ne présentent que des courbes; pas d'arête vive, rien d'anguleux dans leur port, dans leur mouvement; leur tête penche, leurs branches s'inclinent, leur tige plie et ne rompt pas. Ainsi, les formes angulaires expriment en général la force des êtres, la densité de

leurs fibres, l'énergie de leur résistance aux éléments contraires, et par conséquent leur durabilité, tandis que les formes curvilignes annoncent la douceur, la fragilité, la souplesse. On peut faire les mêmes observations dans les corps qui ont une croissance et une décroissance, comme le dit avec beaucoup de sagacité Alison (*Essays on Taste*) : « L'enfance et la jeunesse des plantes, l'enfance et la jeunesse des animaux offrent des contours arrondis, des formes tournantes et onduleuses. Mais dans la maturité des animaux et des plantes, dans leur état de perfection, les lignes deviennent plus droites, les formes s'accusent par des angles. Il en résulte que les formes curvilignes annoncent l'enfance, la tendreté, la délicatesse, tandis que les formes angulaires nous révèlent la maturité, la vigueur. » Il en est de même pour le tact que pour la vue, les corps anguleux étant rudes au toucher autant que les corps arrondis sont doux et maniables. Et l'idée que nous y attachons est si permanente, si fixe, qu'il nous suffit d'apercevoir un corps ou un être quelconque pour conclure de ses formes à ses qualités physiques. Or, ces qualités elles-mêmes sont liées aux qualités de l'esprit par une étroite analogie qui a son expression dans toutes les langues. Tous les peuples artistes appliquent aux formes physiques ces épithètes morales : *hardie, franche, fière,* ou bien : *timide, lâche, incertaine.* Il y a donc dans le dessin des contours et des surfaces quelque chose qui semble couvrir une intention, un *dessein* de la nature, j'allais dire une *pensée.* Intelligence aveugle et muette, la nature ne peut s'exprimer que par des formes matérielles. C'est à l'esprit de l'homme qu'il appartient de nommer ce que la nature lui montre, et d'évoquer ainsi les pensées dont elle contient le germe obscur, en leur donnant une forme morale, qui est la parole.

Cependant, si les lignes droites et les angles expriment naturellement dans le moindre objet la force, l'énergie, la résistance, la durée, combien l'expression va devenir frappante si les lignes se continuent, si les surfaces s'étendent et se prolongent, si les formes grandissent, sous le même angle, dans une création de l'architecture! Tout alors y sera grand; le soleil éclairant des surfaces simples et prolongées, unies et vastes, y étendra de grandes nappes de lumière. Brusquement arrêtée par les angles, l'ombre à son tour se répandra sur les surfaces opposées aussi largement que le clair. Par la continuité des lignes, ce qui est massif paraîtra énorme, ce qui est grand paraîtra immense, et, saisissant d'un seul coup l'ensemble du spectacle, l'esprit recevra cette impression sublime que lui font ailleurs les plaines sans fin de l'océan, l'uniformité solennelle du désert... Cela est si vrai que l'architecte a pu quelquefois, par un merveilleux mensonge de son art, imprimer à des édifices d'une

dimension médiocre un caractère de grandeur qui trompe le regard, grâce à la complicité de l'esprit. Ainsi, dans le royaume de Naples, les temples de Pœstum, bien que petits relativement aux colossales constructions de l'Égypte et de la Sicile, empruntent une indicible majesté, non-seulement de leurs proportions massives et de leur élévation au milieu d'une plaine déserte, mais encore et surtout de l'économie sévère de leurs surfaces simples, de leurs lignes droites, rigides et continues. Ce sont là des caractères si essentiels, que sans eux le bâtiment le plus vaste peut perdre à nos yeux de son étendue, tandis que par eux une architecture quelconque peut gagner les apparences de la grandeur.

Que si les lignes courbes sont substituées aux lignes droites, si les surfaces s'arrondissent, si les angles disparaissent, aussitôt l'effet change. Passant avec douceur de l'ombre à la lumière, de la lumière à l'ombre, graduellement conduit d'une extrémité à l'autre de l'édifice, le regard n'en apercevra plus d'un seul coup la grandeur. L'impression deviendra plus agréable, mais moins sévère, moins grandiose; elle va s'émousser comme les angles, et s'adoucir comme les contours et les surfaces. Il est possible qu'un monument à lignes courbes et à formes convexes, comme le Panthéon d'Agrippa, à Rome, réunisse les conditions de la beauté, même d'une beauté imposante, si la surface en est simple, non rompue par des ouvertures multipliées; mais il n'a plus ce caractère rude et fier qui enlève notre imagination, qui brusque notre âme. Il n'a plus rien qui fasse à nos yeux ce que fait à nos oreilles un coup de tonnerre; en un mot, il n'est plus marqué à l'empreinte du sublime. Sans anticiper sur les exemples que nous fournira l'histoire, nous pouvons affirmer dès à présent que ni la coupole de Saint-Pierre, à Rome, ni la colonnade circulaire qui précède la basilique, ni le dôme de Sainte-Sophie, à Constantinople, ni le Panthéon de Paris, ni Saint-Paul de Londres ne produisent l'effet sublime que nous font les longues lignes verticales et horizontales d'un temple égyptien ou d'un temple grec, ou les profondes nefs de nos cathédrales gothiques du beau siècle et leurs rangées de piliers qui, en ligne droite, s'élancent jusqu'aux cieux.

Quelle différence entre les monuments à lignes droites et les monuments à lignes courbes! Jamais l'architecte, par le prestige de son art, ne pourra nous faire illusion sur la grandeur d'un temple circulaire : il y faudra des dimensions prodigieuses pour que l'édifice nous impose. Une coupole, une rotonde, si vous les regardez du dehors, vous dérobent en tournant une partie considérable de leur étendue, parce qu'au lieu de se développer elles s'enveloppent. A tous les points de vue, elles se montrent en raccourci. Que dis-je! on n'en voit réellement que le dia-

mètre; or, si le diamètre est à la circonférence comme 7 est à 22, en supposant que la rotonde ait 220 mètres de tour, on n'en verra que 70. Si vous la contemplez à l'intérieur, la coupole pourra être embrassée dans son ensemble; mais, les lignes se repliant sur elles-mêmes au lieu de s'étendre, elle n'aura de majesté qu'à la condition d'être immense et d'offrir des surfaces unies, non rompues; et l'impression, si elle est solennelle, sera tranquille, parce qu'elle sera tempérée par la douceur du clair-obscur, et, pour ainsi dire, par le vaste silence de la voûte, où aucun angle ne viendra heurter le regard. Chose étrange, et qui n'a pas été observée, tant elle est simple, un temple rectangulaire, comme celui de Pœstum, grandit par ses lignes; une coupole, au contraire, se rapetisse par les siennes, de façon que les deux monuments nous trompent en sens inverse, l'un nous cachant sa petitesse, l'autre sa grandeur.

« On peut, dit Sulzer, parcourir le globe entier sans le trouver *grand*. Car si l'on ne se représente jamais que la seule partie de terre qu'on occupe, l'imagination n'a aucun effort à faire pour s'en former une idée. Mais si l'on veut d'un seul coup se représenter un espace de cent lieues et plus, il faut alors un effort de la pensée : de là l'idée et le sentiment de la grandeur. » Cet aperçu nous paraît manquer en un point de justesse. Il ne faut pas plus d'effort à la pensée humaine pour se transporter au bout de l'univers que pour franchir l'espace d'une lieue. Ce n'est donc pas de l'effort que naît le sentiment de la grandeur. Il naît, ce sentiment, de ce que notre imagination, au lieu de parcourir le globe à petites journées et à travers mille détours, embrasse d'un seul regard l'intervalle immense et en saisit l'immensité sans fractionnement aucun, en son entier, comme si une ligne droite unissait aux yeux de la pensée les deux extrémités de la terre. Pour l'architecture comme pour les autres arts du dessin, le secret de la grandeur est de présenter les objets dans leur indivision, dans leur tout.

Ainsi s'explique en quelque manière la sublimité des monuments humains. Par la contemplation de la nature, les grands artistes ont pénétré en son impénétrable génie, ils ont découvert les moyens qu'elle emploie pour manifester dans ses créations la force ou la douceur, la majesté ou la grâce, et, en lui empruntant son langage silencieux de lignes et de formes, ils en ont imité l'éloquence dans des monuments muets comme la nature, mais expressifs comme elle. De sorte qu'après avoir traversé l'esprit de l'homme, les lois du monde visible se sont de nouveau immobilisées dans la pierre ou dans le granit, et cette immobilité même est peut-être ce qui nous émeut le plus fortement. Comme l'a dit Joubert

dans ses admirables *Pensées*, « les ouvrages où il y a le plus de repos, mais un repos qui nous émeut, sont plus beaux que ceux où il y a plus de mouvement. Le mouvement donné par l'*immobile* est le plus parfait et le plus délicieux; il est semblable à celui que Dieu imprime au monde. »

VI

LE SACRIFICE DE L'UNE DES TROIS DIMENSIONS EST UN ÉLÉMENT DE GRANDEUR DANS L'ARCHITECTURE

Tous ceux qui ont visité cette basilique fameuse par ses dimensions, Saint-Pierre de Rome, se rappellent le désappointement qu'ils ont éprouvé en y entrant pour la première fois. Ce qu'ils s'attendaient à trouver immense, ils l'ont trouvé presque ordinaire, et, l'architecture les frappant au rebours des intentions de l'architecte, ils ont été surpris de n'être pas étonnés. Les Romains, il est vrai, assurent à chaque voyageur que l'émotion viendra plus tard, et qu'elle n'en sera que plus forte pour être ajournée. Et, en effet, si l'on mesure à sa taille les petits anges qui portent le bénitier, on aperçoit que ces petits anges sont des géants; si l'on parcourt l'église en tous sens, on est averti par un commencement de lassitude que le monument est colossal; si l'on compare le prêtre à l'autel où il officie, on finit par se convaincre que les piliers sont prodigieusement énormes et hauts, que la coupole est une œuvre gigantesque; mais ce n'est qu'après bien des calculs, des comparaisons, des rapprochements, que le visiteur en vient à saisir par la pensée l'incroyable grandeur de Saint-Pierre, car tout semble conspirer d'abord à déjouer son admiration, et même lorsque ce visiteur désenchanté essaye, le lendemain, de retrouver l'enthousiasme qu'il s'était promis de ressentir, il retombe sous l'empire des mêmes causes, et la déception du regard résiste à la certitude de l'esprit. Où est le secret d'une erreur aussi décevante? Il est surtout dans la parfaite concordance des trois dimensions. La hauteur étant très-haute, la largeur très-large et la profondeur très-profonde, ces trois grandeurs se rachètent l'une l'autre et se neutralisent. Si la nef, par exemple, était beaucoup plus étroite, aussitôt l'élévation paraîtrait demesurée et la profondeur étonnante. Sacrifier une dimension pour agrandir les deux autres était ici un artifice infaillible, et, chose admirable! ce mensonge eût servi au triomphe de la vérité, puisqu'il aurait favorisé l'impression vraie, celle d'une incommensurable grandeur.

Combien différentes les illusions qu'avaient su produire nos architectes du moyen âge! Guidés par le sentiment religieux, ils avaient sacrifié les largeurs aux élancements de l'ogive et aux profondeurs du sanctuaire; ils avaient donné à leurs dimensions des apparences merveilleuses et grandi outre mesure des cathédrales qui, dans Saint-Pierre de Rome, ne seraient guère que des chapelles. C'est ainsi qu'avec moins de matière ils émurent plus fortement l'esprit. Ils trompèrent nos yeux dans l'intérêt de notre âme.

VII

DIVERS SENTIMENTS S'ATTACHENT A LA GRANDEUR DANS LES DIVERSES DIMENSIONS DE L'ARCHITECTURE

Ce qu'il y a de plus intime dans la conscience des peuples se trahit par le langage. Là se trouvent des révélations inattendues et la source des inductions les plus lumineuses, les plus sûres. Car c'est toute l'humanité qui fixe le sens des mots primitifs, essentiels, de ceux qui ne vieillissent jamais. C'est elle qui, les frappant au coin de son génie et y gravant les idées et les sentiments universels, en fait les monnaies inaltérables de l'intelligence.

Hauteur, largeur, profondeur, ce sont là des mots qui, chez toutes les nations, s'appliquent à l'esprit comme à la matière, et qui déterminent le caractère des choses morales aussi bien que des choses visibles. Suivant qu'il se développe dans le sens de la hauteur ou dans le sens de la largeur, ou dans celui de la profondeur, un édifice nous communique des sentiments d'élévation, de stabilité ou de mystère. Si le monument s'élève à une grande hauteur, il élève aussi notre âme, et nous en avons un éclatant témoignage dans la seule identité de l'expression. Si la largeur est dominante et vaste, elle nous suggère aussitôt l'idée de la stabilité, de la durée, parce que la largeur des bases se lie dans l'ordre moral à tout ce qui est soutenu, résistant et durable, et qu'elle exprime la stabilité des empires non moins que celle des bâtiments. Si l'édifice a une grande étendue en profondeur, soit souterraine, soit à la surface du sol, l'impression qu'il produit est celle d'une terreur mystérieuse, car la profondeur a quelque chose d'obscur et d'imposant, aussi bien dans la nature que dans les pensées. Lorsqu'un homme sensible aux effets de l'art, — et après tout le plus humble des paysans y est souvent sensible

autant que le plus raffiné des citadins, — lorsqu'un homme, dis-je, ayant une âme, voit s'ouvrir devant lui une de ces grandes églises du moyen âge dont la nef se prolonge, dont le sanctuaire recule et se perd dans l'ombre, l'indécision du lointain lui inspire dès l'entrée une sorte de crainte religieuse. En sondant du regard l'éloignement et l'obscurité du fond, il se sent envahi par le pressentiment de quelque mystère. Son imagination plonge avec un vague effroi dans ces profondeurs comme dans l'inconnu, et ce mystère qui l'enveloppe est si étrange, si redoutable, qu'il n'ose ni parler à voix haute, ni faire retentir sur le pavé le bruit de ses pas... Quels artistes que les architectes sans nom qui bâtirent ces temples élevés et profonds où l'âme s'élève et s'enfonce tour à tour avec un mélange d'exaltation et de terreur, aspirant tout ensemble au monde invisible et au monde impénétrable! Quelle connaissance ils avaient aussi du cœur de l'homme, ces prêtres de l'Inde et de l'antique Égypte qui cachèrent leurs premiers temples dans les grottes, ou les creusèrent comme de vastes sépulcres dans les entrailles de la terre! Ils avaient observé avant nous quels rapports subtils unissent la matière et la pensée, quelle corde de la conscience doivent toucher infailliblement tels spectacles de la nature créée par Dieu ou reconstruite par l'homme; avant nous ils savaient que la vue des hauteurs élève nos sentiments, que la vue des largeurs rassure notre esprit, et que l'âme, redoutant un mystère dans tout ce qui est profond, ressent une terreur secrète au seul nom de l'abîme.

CHARLES BLANC.

UN

BAS-RELIEF D'ANTONIO ROSSELLINO

La peinture et la sculpture, dit Vasari, ces deux sœurs nées le même jour et gouvernées par la même âme, n'ont jamais fait un pas l'une sans l'autre. Cela est vrai surtout des progrès qui s'accomplirent en Italie à partir de la première renaissance. Dans d'autres pays, en France par exemple, les deux arts ne suivent pas toujours cette marche parallèle. La sculpture ne laisse pas d'abord de devancer la peinture d'assez loin et de se comporter, vis-à-vis d'elle, bien moins en sœur jumelle qu'en aînée. Quelle distance entre les monuments que nous ont légués nos sculpteurs du moyen âge et les œuvres du pinceau appartenant à la même époque! Quelle inégalité entre les statues qui décorent la cathédrale de Chartres ou la cathédrale de Reims, et les miniatures, les verrières même, si remarquables qu'elles soient, peintes au temps où le ciseau taillait ces robustes images! Le XIII^e^ siècle, l'âge d'or, à vrai dire, de l'architecture et de la sculpture nationales, demeure dans notre pays une période presque stérile pour la peinture; ou plutôt, celle-ci, tout en multipliant ses produits, ne fait pas acte de force personnelle, de vie propre. Elle s'immobilise dans l'imitation de certaines formes conventionnelles, dans la pratique de certaines traditions étrangères à la recherche du vrai, et lorsque, trois siècles plus tard, la statuaire française a reçu, sous la main de Jean Goujon, sa consécration définitive, aucun maître n'a paru encore dont l'influence ait renouvelé chez nous, constitué même la doctrine pittoresque. Jean Cousin, malgré la noblesse de ses inspirations et l'énergie de ses efforts; les artistes qui travaillent à Fontainebleau, malgré leurs visées ambitieuses; les dessinateurs de

crayons, malgré la finesse souvent exquise de leur manière, n'ont et ne sauraient avoir, dans l'histoire de la peinture en France, que le rôle de précurseurs. Ils annoncent les progrès futurs de notre école plutôt qu'ils n'en installent la gloire; ils ne font que reconnaître, que préparer la voie où de plus hardis et de plus forts entreront bientôt pour la parcourir jusqu'au bout. Cousin est, si l'on veut, le Ronsard de cette autre Pléiade, en ce sens qu'il garde, parmi les artistes contemporains, l'attitude et le bon vouloir d'un réformateur; il ne s'ensuit pas, toutefois, que l'art soit régénéré pour cela. A peine réussit-il à laisser pressentir sa régénération prochaine, et si la sculpture a produit déjà plus d'un chef-d'œuvre digne des chefs-d'œuvre littéraires qui vont suivre, le temps n'est pas venu où la peinture française aura dans Poussin son Corneille : elle n'a eu encore que ses Brantôme ou ses Amyot dans les *portraitistes* du XVI^e^ siècle.

En Italie, au contraire, nul temps d'arrêt, nulle inégalité de croissance entre les diverses branches de l'art, une fois que la sève a commencé d'y circuler et d'y stimuler la vie. Tandis que Nicolas de Pise et ses disciples ouvrent pour la sculpture l'ère des progrès féconds et des réformes décisives, Giunta de Pise, Ventura et Ursone de Bologne, Margaritone d'Arezzo, d'autres peintres encore, antérieurs même à Cimabue, s'emparent des exemples fournis par le ciseau pour essayer de donner à leurs propres travaux une correction relative et une certaine vraisemblance. Avec Cimabue et surtout avec Giotto, le progrès se continue, les intentions s'affirment, une sorte d'âpre véracité devient l'élément essentiel, la condition nécessaire de toute œuvre du pinceau, de même que les statues ou les tombeaux sculptés dans les églises accusent de plus en plus cette énergique naïveté du style, cette mâle sincérité. Tout change, il est vrai, après que les deux générations des *Giotteschi* ont, dans leurs tableaux aussi bien que dans leurs bas-reliefs, achevé de définir la doctrine du maître et d'en populariser les principes. Depuis le *Triomphe de la Mort*, peint à Pise par Andrea Orgagna, le sculpteur du tabernacle d'Or' san Michele, jusqu'aux fresques de Lorenzo de' Bicci sur les murs de l'hôpital de Santa Maria Nuova à Florence; depuis la porte de bronze ciselée par Andrea Pisano pour le baptistère de Saint-Jean et les bas-reliefs qui décorent la façade de la cathédrale d'Orvieto, jusqu'au tombeau de Francesco Pazzi dans le cloître de Santa Croce, le nombre est grand de ces œuvres austères où le ciseau et le pinceau semblent avoir obéi aux mêmes inspirations, à la même discipline, aux mêmes lois. Mais lorsque cette première révolution est partout accomplie, lorsque les élèves de Giotto et les successeurs de ceux-ci ont pieu-

sement continué, jusqu'à la fin du XIV^e^ siècle, la tradition inaugurée par le chef de l'école, une nouvelle phase commence où l'art italien, sans abjurer au fond ses croyances, s'efforce d'en varier ou d'en assouplir les termes. Quelque chose d'ému et d'attendri s'insinue sous la majesté du style; la diversité des expressions et des types rajeunit les lignes consacrées et en anime l'aspect sans y introduire le désordre. C'est l'époque où Fra Angelico peint ses doux chefs-d'œuvre; où Masaccio interprète la réalité contemporaine avec une sagacité admirable, tandis que Ghiberti cherche à allier, dans ses deux célèbres *portes*, la correction de l'art antique au sentiment religieux du moyen âge, que Luca della Robbia trouve le secret de fixer sous l'émail le chaste sourire de ses *vierges*, et que le plus grand des sculpteurs italiens avant Michel-Ange, Donatello, réussit à concilier l'ingénuité avec la science, l'exquise délicatesse dans le faire avec la fermeté des intentions. Survient Michel-Ange, qu'il suffit de nommer pour rappeler les œuvres les plus prodigieuses de l'art moderne et la réforme la plus radicale que jamais artiste ait osé entreprendre : réforme légitimée d'abord par l'éclat des succès, révolution glorieuse tant qu'elle se poursuit sous l'autorité directe et par les mains du maître, mais bientôt excessive comme toutes les révolutions; pernicieuse, ridicule même lorsqu'elle prétend s'établir comme un principe, et que les sophistes pittoresques s'efforcent d'ériger en système le régime de la fantaisie et de la violence. Tout est entraîné alors dans ce mouvement de vertige, tout se précipite vers la ruine. La décadence de la statuaire suit d'un pas égal la décadence de la peinture, jusqu'au jour où l'art italien tout entier, façonné au joug des Borromini et des Bernin, achève de s'affaisser, de s'humilier encore, et tombe, d'excès en excès, dans l'engourdissement, l'opprobre et la mort.

Nous n'avons pas à insister ici sur cette époque finale, ni à saluer d'hommages qui ne sauraient être que des redites la gloire sans rivale des maîtres appartenant au XVI^e^ siècle. Ce que nous voudrions seulement rappeler en quelques mots, c'est la période intermédiaire entre les premières conquêtes et les triomphes éclatants, entre les débuts et le moment où l'art parvient à son apogée; c'est le rôle, un peu oublié en France, de ces sculpteurs, disciples ou imitateurs de Donatello, qui, tout en continuant la tradition du maître, surent la développer dans le sens de leurs propres inspirations, et ajouter à la physionomie de l'école des agréments d'autant plus caractéristiques qu'ils contrastent avec la fierté prochaine des formes et la solennité de l'attitude. La très-fidèle eau-forte, d'après un bas-relief d'Antonio Rossellino, que publie aujourd'hui la *Gazette des Beaux-Arts*, est un témoignage des inclinations com-

munes à la plupart des sculpteurs italiens du xv^e^ siècle, un spécimen des moyens employés par eux pour définir ces tendances. Recherche de l'idéal dans l'expression plutôt que dans la beauté, dans la netteté plutôt que dans l'ampleur du style, fine précision, grâce intime et élégamment familière, — toutes ces qualités, florentines par excellence, recommandent le travail d'Antonio Rossellino, et expliquent, avec une autorité beaucoup plus éloquente que la parole, ce que nous essayerons simplement de commenter.

Donatello, nous l'avons dit, exerça une influence décisive sur le mouvement de la sculpture italienne au xv^e^ siècle. Le seul rival qu'on puisse lui opposer parmi les sculpteurs appartenant à la même époque, Lorenzo Ghiberti, demeure, sinon étranger aux secrètes aspirations de l'école, au moins à peu près isolé par sa manière des tentatives *naturalistes* qui se poursuivent autour de lui. Ses efforts pour restaurer dans l'art les formules païennes, pour s'assimiler le goût et le style propres à l'antiquité, devaient, il est vrai, trouver leur équivalent dans le domaine littéraire, et servir bientôt d'encouragement ou d'exemple aux entreprises de l'esprit de *classicisme*, surexcité ensuite jusqu'à la manie par les Platoniciens, amis de Laurent de Médicis. Mais, pour la sculpture comme pour la peinture, le moment n'est pas venu encore des imitations archaïques, et, tout en applaudissant aux studieux essais de Ghiberti, les artistes réservent leurs préférences et leur zèle pour des travaux plus voisins de la réalité. Ils choisissent leurs modèles dans le milieu où ils vivent eux-mêmes, les éléments de leur idéal parmi les exemplaires contemporains. De là ce caractère de vraisemblance et cette signification toute nationale que la sculpture florentine garde au xv^e^ siècle plus visiblement peut-être qu'à aucune autre époque; de là cette rigueur dans l'expression, cette élégance dans la pratique, élégance un peu subtile parfois, mais, le plus souvent, ingénieuse sans excès; de là, enfin, cette curiosité de l'esprit et de la main, cette sagacité pénétrante, ce goût pour l'analyse et ces scrupules qu'attestent les œuvres de Donatello et des siens. Plus tard, l'ambition viendra d'éblouir le regard qu'on ne songe encore qu'à persuader; le besoin de dominer se substituera au désir de plaire, et, l'érudition archéologique aidant, on triomphera, comme d'une résistance au progrès, de la science sans faste et de la bonne foi obstinée des derniers *quattrocentisti*. Toujours est-il que ceux-ci, même à côté de leurs illustres successeurs, ne perdent rien de leur autorité propre et de leurs priviléges.

Il faut le dire pourtant, la réforme introduite dans l'art italien, et, en particulier, dans la sculpture, à partir de la seconde moitié du xv^e^ siècle,

ne fut pas, de tous points, un bienfait. Si, du côté de la correction, du charme et de la délicatesse du style, le progrès est manifeste sur le passé, cette amélioration ne se produit pas sans dommage pour la gravité des intentions, pour la sainteté de la pensée. Comme toujours, les sujets religieux servent de thème aux travaux de l'ébauchoir ou du pinceau; mais l'art, autrefois pénétré de la sève chrétienne jusque dans sa substance et dans sa moelle, ne l'accepte plus que comme un principe d'animation extérieure, comme un moyen de vivifier l'épiderme. Préoccupés avant tout des perfectionnements techniques, les artistes prennent à tâche de caresser l'imagination plutôt qu'ils ne s'imposent le devoir de renseigner le cœur, de fortifier la foi. Ils ont cessé d'être des ouvriers évangéliques pour devenir les artisans du succès profane et personnel. Le champ où leurs pères travaillaient à préparer la moisson de Dieu, ils l'ensemencent maintenant pour leur propre compte, et si une apparence plus attrayante est promise aux fruits qu'il doit porter, ces fruits auront perdu en vertu saine et en saveur ce qu'ils auront acquis en beauté. Veut-on des exemples? Il suffira de citer, entre bien d'autres, ces élégants monuments funéraires, ces riants tombeaux que Mino da Fiesole, Desiderio da Settignano et Bernardo Rossellino ont sculptés dans les églises de Florence ou des lieux environnants, à la Badia, à Santa Croce, à San Romolo de Fiesole, à San Domenico de Pistoïa. Voilà, certes, des chefs-d'œuvre de goût, des spécimens excellents de l'art de cadencer des lignes et de séduire les yeux par la grâce des agencements, par la souplesse du modelé; mais, en dehors de cette fine harmonie pittoresque, quel profit tirer du spectacle? Y a-t-il là, comme dans les monuments de l'art primitif, une leçon vraiment chrétienne, un conseil, un enseignement moral? Non, le temps est déjà loin où le pinceau d'Orgagna retraçait, avec une vigueur sans merci, la Mort et ses sinistres œuvres, où la terrible fresque du Campo Santo de Pise dénonçait aux vivants la fragilité de la vie, le néant des choses humaines et l'éternité des justices divines. Plus de ces rudes avertissements désormais, plus de ces pieuses menaces. L'inspiration dantesque, que continuait cette sévère théologie pittoresque, a fait place à une philosophie accommodante, qui glisse galamment sur les vérités pénibles pour n'insister que sur les vérités de forme ou d'agrément. Il semble que, sous la main des nouveaux maîtres, tout poëme doive se convertir en sonnet, toute affirmation dogmatique en allusion, tout symbole sacré en principe d'ornementation pure, et que la mort elle-même n'ait le droit de se laisser pressentir qu'à la condition de n'effrayer personne et d'affecter des dehors exquis.

On peut donc, dans une certaine mesure et en face de certains ouvrages, accuser l'insuffisance du sentiment religieux chez ces aimables maîtres florentins de la fin du XV^e^ siècle; insuffisance relative toutefois, qui devait, par la comparaison avec un récent passé, justifier les colères d'un Savonarola, mais qui apparaît presque comme un témoignage d'orthodoxie et de ferveur auprès des formules insignifiantes ou des fantaisies de l'art moderne. Au point de vue du beau proprement dit, l'école de Donatello ne défierait pas non plus tous les rapprochements, toutes les critiques. Si l'art a mieux à faire qu'à enjoliver la réalité et à s'arrêter par là aux surfaces de notre intelligence, s'il lui appartient de nous émouvoir, de nous convaincre par la majesté du vrai, le moindre débris de la statuaire grecque aura en ce sens une bien autre autorité que le plus élégant monument de la sculpture florentine. Celle-ci n'exprime qu'une certaine vérité de circonstance, de race, de pays; elle murmure à notre esprit, pour ainsi dire, des confidences à la fois raffinées et familières. L'art grec parle haut, il proclame la vérité absolue, et, sans circonlocutions, sans artifices de langage ni procédés de rhétorique, il met à la portée de tous le vrai qu'il a découvert dans le réel, l'idéal qu'il a dégagé du fait. Voilà pourquoi il est plus vraiment humain, plus universel qu'aucun autre. Mieux qu'aucun autre aussi, il précise les ressources, les conditions expresses du moyen. La sculpture antique est strictement de la sculpture et non un mode d'expression complexe, un mélange d'éléments empruntés. La sculpture florentine, au contraire, telle que l'ont comprise et pratiquée les prédécesseurs immédiats de Michel-Ange, participe de l'orfèvrerie et de la peinture. Par l'extrême délicatesse des combinaisons linéaires et du travail, elle transforme en joyaux de marbre ou de bronze les bas-reliefs, les médaillons qu'enchâssent d'ailleurs des ornements d'architecture fouillés avec un soin minutieux; par la recherche de la physionomie intime, par ses habitudes d'imitation scrupuleuse en face des moindres phénomènes de la vie, elle semble s'approprier quelque chose de la tâche et des procédés du pinceau. Aussi, de nos jours encore, trouve-t-elle surtout des admirateurs parmi les peintres, tandis que les statuaires, naturellement plus exigeants en matière de beau plastique, choisissent ailleurs des modèles et des leçons.

Et cependant, ces velléités pittoresques, ces déviations, si l'on veut, une fois constatées, comment marchander les éloges à cette série d'œuvres charmantes qu'ouvrent les premières figures modelées par Donatello, et qui va se continuant, avec une variété infinie dans les termes, jusqu'au *David* d'Andrea Verrocchio, conservé au Musée des

Offices, jusqu'à la *Chaire* de Benedetto da Maïano, à Santa Croce? Où trouver, sinon dans les morceaux de la main de Donatello lui-même, des équivalents à cette gracieuse gaucherie de l'enfance, à ces premiers essais de la force, de la pensée, de la vie, qu'expriment si ingénument et si finement tout ensemble les images de *San Giovannino*, par Michelozzo Michelozzi? Quelle profonde intelligence du caractère moral, et, en même temps, quelle science de la forme attestent les bustes sculptés par Mino da Fiesole, ceux, entre autres, de Bernardo Giugni, de Leonardo Salutati, de Pietro de' Medici! Quelle précision, quelle sincérité, hardie parfois jusqu'à la bizarrerie, dans les ouvrages de Desiderio da Settignano, le mieux doué peut-être, le plus naïvement habile de tous les disciples de Donatello! Enfin, sauf les réserves qu'autorise la recherche, un peu intempestive en pareil cas, des gentillesses du style, qui hésiterait à reconnaître une rare valeur, une signification d'élite, au monument dédié dans Santa Croce à la mémoire de Leonardo Bruni par Bernardo Rossellino, et au tombeau sculpté par Antonio son frère, dans l'église de San Miniato al Monte? « Morceau merveilleux, » dit Vasari, et qui mérite en effet d'être cité, non-seulement comme un témoignage accompli du talent de l'artiste, mais aussi comme le résumé des aspirations, des doctrines, des qualités communes à toute l'école et des progrès qu'elle a su réaliser.

Le tombeau érigé dans l'église de San Miniato est celui d'un jeune cardinal portugais, Jacques, mort avant vingt-six ans, et, nous dit l'épitaphe, aussi illustre par la naissance, aussi remarquable par sa beauté qu'exemplaire par la pureté de ses mœurs [1]. Tout, dans l'œuvre de Rossellino, a le double caractère que commandaient ces chastes cendres et ces souvenirs de gloire humaine; tout exprime le luxe, mais un luxe discret; l'innocence virginale et la paix, mais une paix sans roideur, une innocence sans niaiserie. Rien de moins austère assurément, rien de plus touchant au fond que cette douce figure livrée à la mort sans combat, et couchée sur son lit funéraire dans la première fleur de la grâce et de la jeunesse. Ce n'est pas le sommeil de l'aigle fatigué de ses luttes et de son vol, c'est le repos de la colombe à peine sortie de l'arche pour essayer

1. Voici cette épitaphe, dont les termes, à la fois élégants et simples, sont bien d'accord avec la mémoire qu'ils consacrent et l'œuvre d'art qu'ils accompagnent :

Regia stirps. Jacobus nomen. Lusitana propago.
Insignis forma. Summa pudicitia.
Cardineus titulus. Morum nitor. Optima vita.
Ista fuere mihi. Mors juvenem rapuit.
Vix. ann. XXV *m.* XI. ET.

de prendre pied sur la terre et déjà revenue au gîte céleste. Singulière puissance de l'art, qui nous apitoye, après quatre siècles, sur la destinée d'un inconnu, et qui, par la simple représentation d'un fait, par la seule vraisemblance d'un portrait, remue les fibres les plus secrètes du cœur et en provoque toutes les tendresses! — Sous le rapport purement décoratif, l'impression produite n'est pas moins vive. Bien que la donnée et les combinaisons architectoniques soient ici à peu près les mêmes que dans la plupart des monuments contemporains; bien que, suivant la coutume, des figures d'anges veillent au chevet du lit ou voltigent, sous les rideaux de marbre, autour du médaillon d'où la Vierge et son divin Fils abaissent leurs regards vers le mort, il y a une harmonie si parfaite entre les diverses parties de la composition, un goût si personnel d'exécution dans cette ordonnance connue et traditionnelle, qu'on se prend presque à oublier ce qu'on a vu ailleurs, pour accueillir comme une révélation ce qui n'est en réalité qu'un exemple plus concluant. Ajoutons que, dans la chapelle où s'élève le *Tombeau du cardinal de Portugal*, l'ornementation générale achève de définir les qualités et les coutumes de la sculpture florentine au XV^e^ siècle. En face du monument, un beau siége en marbre dont les moulures correspondent aux moulures et aux divisions du lambris et se prolongent ou s'assouplissent, en raison de l'unité linéaire à conserver ou de la variété à introduire, — dans les compartiments des voûtes, quelques terres émaillées qu'on doit mettre au nombre des meilleurs ouvrages exécutés par Luca della Robbia avec l'aide d'Octavien et d'Augustin, — d'autres éléments de décoration encore font de cette chapelle un véritable sanctuaire de l'art et du goût *quattrocentisti*.

A ne parler que de ce qui appartient à Rossellino et des titres qui recommandent son talent, on ne saurait sans doute confondre dans une admiration égale le monument de San Miniato et le modeste bas-relief dont la reproduction figure en regard de ces pages. Importance des compositions, expression des formes, tout diffère dans les deux œuvres, — tout, jusqu'à la matière employée, puisque, au lieu d'un marbre travaillé à loisir, il ne s'agit ici que d'une terre cuite où l'empreinte de l'ébauchoir apparaît toute vive, et laisse par cela même à la pratique une correction un peu inachevée. N'y a-t-il pas toutefois dans ces premiers aveux du sentiment, dans cette habileté prise sur le fait, et se trahissant par des demi-mots, quelque chose d'aussi décidément expressif, de plus expressif même souvent, que dans les travaux où toutes les ressources de l'exécution ont été épuisées?

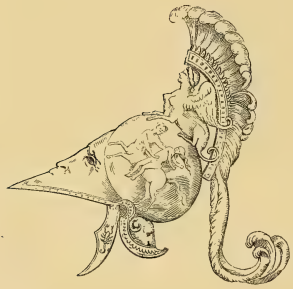
Qu'on ne se méprenne pas, d'ailleurs, sur ces imperfections maté-

rielles, sur ces empressements de l'outil, fort différents des négligences ou des mensonges. Lors même qu'il procède par indications sommaires, le style florentin au XV^e^ siècle est plus explicite, plus utilement vrai, plus savamment châtié que ne le sera, dans d'autres écoles et dans d'autres temps, le faire à outrance de certains artistes. Une esquisse de Masaccio ou une maquette de Donatello en dira plus long sur le caractère des objets représentés, que le tableau le mieux fini de Gérard Dow, que le marbre le plus patiemment limé par Canova. Sans avoir une signification aussi ouvertement magistrale, la *Madone* d'Antonio Rossellino peut au moins confirmer ce que les œuvres des maîtres nous auront appris à cet égard. Elle a, de plus, ce privilége de nous faire pressentir un talent, une école même dont l'Italie à peu près seule est en mesure de divulguer les mérites[1]. Rapproché par le souvenir des sculptures qui décorent les églises de la Toscane et le Musée des Offices, un pareil monument n'est, il est vrai, qu'un témoignage secondaire, à côté de preuves et de faits bien autrement éloquents. Vu ici, dans le milieu où nous vivons, il suffirait presque pour nous désabuser du faux goût; il suffit, en tout cas, pour rappeler aux uns, pour révéler aux autres ce que l'école

1. L'extrême rareté en France des sculptures de Rossellino n'est, en effet, ni un accident, ni une exception, en ce qui concerne les ouvrages florentins du XV^e^ siècle. L'école tout entière est le plus souvent absente de nos grandes collections publiques, ou elle n'y est représentée que par quelques rares morceaux, comme le *Portrait de Béatrix d'Este* au Musée du Louvre, et la *Tête de jeune fille* par Mino da Fiesole, au Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque impériale. Ce n'est que dans certaines collections particulières qu'on peut trouver sur ce point des enseignements tout à fait significatifs. Ainsi, entre autres objets précieux, M. Piot possède un buste en marbre de *Saint Jean-Baptiste enfant,* sculpté par Donatello avec un art incomparable. Un autre ouvrage de premier ordre, dû aussi au ciseau de Donatello, — une *Sainte Cécile* en pierre grise, et représentée sous les traits d'une jeune fille de la famille des Valori, — orne le cabinet de M. Gabriel de Vendeuvre. M. His de La Salle, à côté d'un beau choix de bronzes italiens, conserve pieusement une charmante *Tête d'enfant,* attribuée par cet amateur si éclairé à Desiderio da Settignano. M. Thiers, M. de Férol, possesseur du bas-relief de Rossellino dont nous venons de parler, quelques amateurs encore, non moins heureux, non moins bien inspirés, ont réussi à recueillir des ouvrages appartenant à la même école. Ce sont là d'excellents spécimens, sans nul doute, mais des spécimens accessibles seulement aux regards de quelques privilégiés. Il serait bien souhaitable que des monuments analogues trouvassent dans nos musées mêmes une publicité plus vaste et plus facile. Nous avons entendu dire que la collection Campana, récemment acquise pour le Louvre, en enrichirait très-utilement les galeries même dans cet ordre d'art relativement moderne. Puisse une regrettable lacune se trouver ainsi en partie comblée, et une sorte d'engagement pour l'avenir résulter de cette hospitalité accordée aujourd'hui aux reliques de l'art florentin.

florentine du XV^e^ siècle a de grâce sans afféterie, de simplicité sans sécheresse, de science sans pédantisme. École riche entre toutes, où chaque maître compte presque autant de rivaux que de disciples; école bénie dans ses efforts vers le mieux, dont chaque pas est un progrès, chaque tentative une découverte, et qui, de Fra Angelico à Filippino Lippi, de Brunelleschi à Leo Battista Alberti, de Ghiberti à Verrocchio, de Finiguerra à Pollaiuolo, se signale dans tous les arts, introduit partout les innovations fécondes et finit, de conquête en conquête, par trouver ses titres suprêmes de noblesse et son expression parfaite sous la main toute-puissante de Léonard.

HENRI DELABORDE.



LES

PEINTURES DE M. EUGÈNE DELACROIX

A SAINT-SULPICE

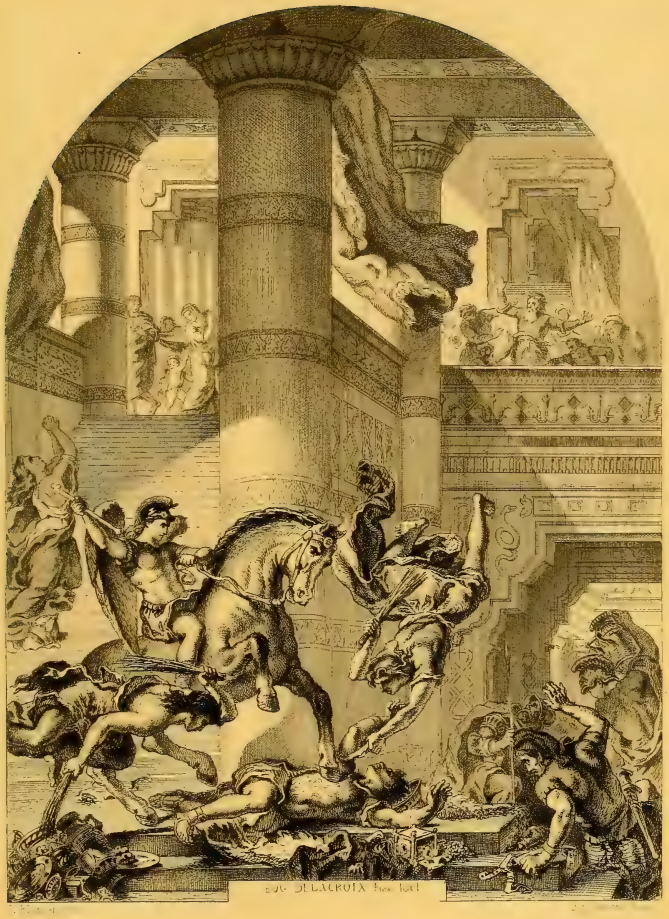
La substitution de la peinture murale à la peinture sur toile dans nos monuments est une des innovations pour lesquelles les vrais amateurs de l'art doivent au gouvernement et à la municipalité de Paris le plus de remercîments. La fresque, en ne permettant ni réticences ni subterfuges de touche ou de couleur qui masquent l'ignorance, force les artistes à de longues et consciencieuses études. Et dans ces temps, où tous éprouvent une profonde horreur pour ce qui ressemble à une discipline ou à un enseignement quelconque; à cette époque, où chacun se croit un grand maître avant d'avoir été un bon élève, rien, croyons-nous, ne peut mieux inspirer ce respect que tout peintre devrait avoir pour la tradition. En pénétrant sous les voûtes de ces basiliques consacrées par la foi des générations, l'artiste qui se prépare à les décorer de peintures, le public appelé à juger les décorations, comprennent bien vite que l'art religieux « a ses lois nécessaires, ses traditions, ses formes propres, et que, s'il procède avant tout du sentiment, il résulte aussi du respect pour les exemples du passé, pour certains types consacrés par le génie des maîtres ou par la vénération des peuples[1]. » Ces types, ils ont été fixés par Giotto, Orgagna, Fra Angelico et Masaccio dans des voies diverses. Et, parce que ces maîtres illustres ne se considéraient point comme de

1. M. Henri Delaborde, *Revue des Deux Mondes* (*Peintures de M. Hippolyte Flandrin à Saint-Germain-des-Prés*).

simples décorateurs, mais bien comme les maîtres de ceux qui ne savent pas lire, parce qu'ils crurent aux dogmes et pratiquèrent les vertus qu'ils retraçaient sur les murailles, ils ont laissé à leurs héritiers un champ bien préparé pour la semence. Aussi, tout peintre qui veut se consacrer à l'art religieux doit-il évoquer le souvenir de ces maîtres, et se pénétrer de leur esprit tout en s'affranchissant des formes primitives qui sont mortes avec eux. Croyants sincères autant qu'artistes modestes, ces hommes de génie ne songèrent jamais à conquérir les suffrages des masses par l'exagération des sentiments douloureux ou par la pompe de la composition théâtrale, par les jactances ou les coquetteries du pinceau, par le charme de la couleur ou par des effets surprenants de lumière. Ils poursuivirent un but plus élevé, sans négliger avec affectation ou dédain les moyens de séduction que leur offraient les ressources de la palette et l'adresse de la main. Ils cherchèrent à maintenir dans leur composition une gravité et une symétrie correspondant à la symétrie et à la gravité des monuments qu'ils étaient appelés à embellir. Ils aspirèrent avant tout à mettre dans les figures qu'ils traçaient une grâce sévère, une simplicité touchante, un sentiment pur et pénétrant, afin que tous ceux qui regardaient leurs œuvres se sentissent émus et conçussent une grande et respectueuse idée de la divinité.

Lorsqu'apparurent Fra Bartolommeo et après lui Raphaël, qui surpassa tous ses devanciers, les lois qui régissent la peinture religieuse étaient déjà irrévocablement déterminées, et ces maîtres, en y apportant un élément nouveau, une vie plus libre, ne firent qu'y ajouter le suprême degré de la perfection. Génies supérieurs, ils surent jeter le mouvement et la variété dans les groupes, sans trop rompre les lignes de l'architecture; ils surent faire agir les personnages avec mesure et simplicité, n'ayant besoin d'aucune exagération pour émouvoir. Ils donnèrent à la figure de Dieu une grandeur aimable par la sérénité, une puissance adoucie par la mansuétude, et à la Vierge un charme si pur, une séduction si chaste, que son image inspire à la fois la vénération et l'amour.

Tous ces maîtres, Giotto, Orgagna, Fra Angelico, Masaccio et Bartolommeo, ils sont tous sortis de Florence, et Raphaël lui-même touche de bien près à cette école qui nous a laissé les pages les plus émues de l'art chrétien. Ils devinrent les maîtres souverains de la peinture religieuse, parce qu'ils estimèrent avant toutes autres les qualités sérieuses qui font le style, parce qu'ils étudièrent avec sincérité la nature sans se laisser asservir par elle, parce qu'enfin ils l'élevèrent au-dessus d'elle-même au moyen de l'expression morale. Voulant s'adresser à l'âme plutôt qu'aux sens, ils comprirent parfaitement qu'aux qualités internes et externes de l'homme



HELIODORE

correspondent dans la peinture des qualités analogues, et que si l'éclat de la couleur, les élans de la passion parlent aux sens, c'est l'austérité du dessin et la force contenue qui impressionnent l'âme. « Le peintre, nous disait-on dernièrement[1], le peintre, lorsqu'il voudra monter aux plus hautes régions de son art, sans en franchir les limites, devra se rapprocher également de ses deux aînés, l'architecte et le sculpteur. Il y perdra sans doute une partie de sa liberté; mais que d'autorité il regagnera dans cette austère obéissance! Quelle imposante majesté dans ces représentations murales dont la pâleur grave ne troublera ni l'harmonie de l'édifice ni le recueillement de la pensée, et dont les figures, passant comme des ombres heureuses et couvrant le mur sans le renverser, rappelleront les tranquilles et doux bas-reliefs des temples antiques! »

Les Grecs et les Romains avaient depuis longtemps senti quelle diversité de sentiments éveillent en nous ce qu'ils appelaient les différents *modes* de la peinture. Crassus, comparant chez Cicéron des œuvres d'anciens maîtres avec celles de son temps, trouvait les modernes plus agréables par la beauté et la multiplicité des couleurs, et plus plaisantes à la première vue. Mais ces peintures, dit-il, perdent beaucoup de leur valeur à un examen attentif, tandis que celles des anciens, qui frappent moins tout d'abord, nous touchent de plus en plus, bien qu'on rencontre en ces ouvrages quelque chose de rude qui n'est point au goût du jour. » Et Denys d'Halicarnasse, recherchant la cause de ce fait, la trouve en ce que « les anciens étaient d'excellents dessinateurs qui connaissaient parfaitement toute la grâce et toute la force de l'expression, quoique d'ailleurs leurs tons fussent simples et peu variés. Les modernes, au contraire, ajoute-t-il, plus attachés à briller dans la partie du coloris et dans celle des ombres, n'ont pas la même correction dans le dessin, et, partant de là, ils ne rendent point les passions avec le même succès. » Ces lois, reconnues par Crassus et Denys d'Halicarnasse, avaient été mises en pratique par les éphores de Sparte, qui allèrent jusqu'à défendre dans la ville de Lycurgue l'usage de la peinture, parce que la couleur leur semblait propre seulement à flatter les sens. Et cependant, dit M. Beulé, Sparte n'était point ennemie des arts, ainsi qu'on s'est tant plu à le répéter. Comme la plupart des grandes villes de la Grèce, elle avait ses places décorées de portiques et de statues, ses monuments remarquables par leur originalité capable de fixer l'attention de Pausanias, qui avait vu Athènes et son Acropole.

1. *Grammaire des arts du dessin, Architecture, Sculpture, Peinture*, par M. Charles Blanc. — *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 97.

Ainsi donc, les maîtres les plus fameux, les critiques les plus autorisés ont toujours pensé que ce n'était point par l'indépendance absolue, par la violence des mouvements, par l'éclat des couleurs que l'artiste nous émeut, mais par la subordination qui crée l'unité, par la tranquillité qui constitue la grandeur, et par l'énergie ou la délicatesse du dessin qui détermine l'expression.

Depuis longtemps cependant des peintres, même parmi les plus illustres, ont osé s'affranchir de ces lois qui entravaient la liberté de leurs allures, et, désireux de surpasser leurs devanciers ou de les faire oublier par une brillante innovation, ils ont cru pouvoir suppléer à la vraie beauté par la richesse et la pompe, à la dignité par la verve, à l'élévation du sentiment par l'émotion dramatique. Les artistes de ces écoles avancées, lorsqu'ils sont chargés d'une décoration, tiennent plus à faire preuve de science et d'habileté que de simplicité et de sagesse. Ils aiment à creuser de profondes perspectives, à créer des édifices qui, par l'audace de conceptions irréalisables, détruisent les lignes du monument qu'ils devraient orner. Ils se plaisent à ouvrir de vastes horizons, à nous promener sous des arbres touffus que la lumière égaye en les traversant. Ils affectionnent les foules animées par des passions violentes jusqu'à la rage, et ils ne craignent point, au lieu de faire suivre à la draperie les formes du corps, de la faire tourbillonner au souffle de leur fantaisie. Tout se meut, s'agite, se tourmente dans les œuvres de ces peintres pour lesquels le repos semble être le synonyme de la mort. Si ces compositions, séduisantes par l'imprévu du caprice, attrayantes par des harmonies merveilleuses, conviennent parfaitement à des salles de fête, à des palais, où il faut avant toute chose enchanter les regards et inspirer l'idée du plaisir; si, dans ces riches galeries, elles s'accordent à ravir avec la pensée de l'architecte qui y a prodigué l'or, et qui a cherché la variété dans le contraste et la multiplicité des plans, dans les moulures saillantes et rentrantes, dans les statues et les figures en ronde bosse, il ne s'ensuit point qu'elles soient à leur place dans nos silencieuses basiliques où tout doit revêtir une haute signification morale et imposer l'adoration. Cependant il ne faut point, poussant la rigidité des doctrines jusqu'à l'absolu, nier les qualités très-remarquables qui souvent distinguent les fresques de ces maîtres. Seulement, au lieu de juger leurs œuvres au point de vue religieux et architectural, le critique doit les regarder isolément et les analyser en elles-mêmes, comme si elles étaient de purs tableaux détachés de la muraille.

La chapelle de Saint-Sulpice, dans laquelle M. Delacroix a eu à couvrir le plafond et deux parois latérales, est consacrée aux saints anges. Au

plafond, le maître a représenté la première révolte de la créature contre le Créateur : *Lucifer terrassé par l'archange saint Michel*. L'issue de la grande lutte ne laisse plus aucun doute; les anges révoltés gisent sur les rochers de l'abîme, autour de leur chef qui seul résiste encore. Mais Lucifer a beau tordre convulsivement ses muscles vigoureux, il ne se soustraira point à la puissance de l'archange qui, sans effort, le maintient et l'écrase sous son pied. Cet ouvrage est encadré dans un ovale doré au-dessous duquel quatre anges se détachent sur les pendentifs de la voûte. Peints en grisaille, dans des tons sobres, ces anges attirent peu le regard, ne font pas diversion aux sujets plus importants, mais aident, au contraire, l'œil à passer des couleurs étincelantes du plafond aux tons moins brillants et plus solides des peintures latérales.

Sur la paroi de droite, en entrant, est représenté Héliodore chassé du temple et flagellé par les anges du Seigneur. Une architecture grandiose assoit la composition et en remplit tout le fond; des colonnes massives montent jusqu'au faîte et soutiennent un vaste escalier; à ces colonnes s'appuie une balustrade derrière laquelle on aperçoit le grand prêtre entouré de lévites et de femmes regardant avec effroi le drame qui se passe au bas de l'escalier, sur le premier plan. Ici l'ange du Seigneur apparaît tout resplendissant d'or et tenant un sceptre à la main. Il est monté sur un cheval qui, comme animé de la colère divine, frappe de son sabot Héliodore éperdu et renversé au milieu des trésors qu'il emportait. Un ange aptère s'élance horizontalement, des verges à la main, sur le ministre de Séleucus, tandis qu'un troisième, également sans ailes, se précipite du haut du ciel pour punir l'insolent spoliateur, dont les complices chargés de butin fuient en désordre et se ruent sur les degrés du temple.

La paroi qui fait face à l'*Héliodore* montre la *Lutte de Jacob contre l'ange*. La scène se passe au milieu d'un admirable et profond paysage planté de grands arbres qui étendent leurs branches touffues jusqu'à la naissance de la voûte. Jacob a jeté à terre son bouclier, sa pique, son manteau et son chapeau de paille pour combattre plus à son aise le jeune audacieux qui ose lutter avec lui. Irrité de la résistance inattendue qu'il rencontre dans cet adolescent au corps faible en apparence, il fond sur lui, tête baissée, comme un taureau furieux. Mais c'est en vain qu'il roidit ses bras gonflés par l'effort, c'est en vain qu'il cambre une de ses jambes sur le sol pour y trouver un point d'appui solide, il ne peut faire plier l'immortel qui pour vaincre n'a qu'à vouloir. Ces deux personnages ont seuls de l'importance dans la composition. Derrière le monticule où se passe la lutte, dans un ravin, à droite, l'on aperçoit, il est vrai, les ser-

viteurs de Jacob conduisant à Ésaü de nombreux troupeaux de moutons, de taureaux et d'ânesses, offrande destinée à apaiser le courroux d'un frère; mais cette caravane est voilée par des nuages de poussière, et elle marque à peine dans l'ensemble.

On le voit, M. Delacroix a choisi exclusivement pour la décoration de sa chapelle les passages de la Bible où il est parlé des luttes triomphantes des anges. En maître qui se connaît, il a repoussé tous les sujets gracieux que lui offraient en si grand nombre les légendes ou les livres saints; il n'a cherché dans l'histoire sacrée que des scènes tumultueuses qui permissent de tracer des lignes flamboyantes, des attitudes outrées; il a si bien compris que de telles scènes convenaient seules à son talent passionné, qu'il les a résolûment abordées au risque d'entrer périlleusement en concurrence avec le plus grand des peintres, avec Raphaël lui-même!

Si M. Delacroix, dans ces peintures, a montré toutes les belles qualités d'invention, de chaleur et de coloris que nous lui connaissons, il a aussi laissé voir l'insuffisance de son dessin, le peu de souci qu'il a de la beauté, et sa préoccupation constante de chercher le caractère dans une certaine barbarie d'expressions et de types qui a du moins le mérite d'une originalité incisive, car, il faut bien le reconnaître, les figures peintes par M. Delacroix, souvent laides, ne sont jamais banales, et chez lui c'est le sentiment qui tient lieu de beauté. Mais un reproche assurément tout nouveau qu'on peut lui faire, c'est d'avoir manqué de hardiesse — qui le croirait? — dans sa peinture de *Saint Michel*. Nous savons combien il est difficile d'orner un plafond ou une coupole, nous sommes les premiers à reconnaître combien peu le résultat de l'art est ici en raison des efforts de l'artiste. Cependant, lorsque le peintre, au lieu de livrer à l'architecte cette partie d'un monument, accepte une tâche aussi ingrate, il est tenu d'approprier son sujet et ses figures à la place qu'elles occupent. C'était un motif heureux pour la décoration d'un plafond que le *Saint Michel terrassant le démon*; mais M. Delacroix n'a pas tiré, peut-être, tout le parti désirable de son choix. En plaçant ses personnages dans une position horizontale, en leur donnant un point d'appui sur la terre au lieu de les lancer hardiment dans l'espace, il se trouve — chose étrange! — que faute d'audace ce peintre audacieux a réveillé des souvenirs écrasants qu'il ne nous eût point rappelés si, plus téméraire, il avait osé peindre des figures volantes dans ces fiers raccourcis qui faisaient l'orgueil des maîtres vaillants et emportés auxquels se rattache son génie. Le mérite de cette composition, la moins heureuse des trois, à notre avis, est surtout dans le prestige de la couleur qui, selon les paroles de M. Théophile Gautier,

LUTTE DE JACOB CONTRE L'ANGE

Peinture murale de M. Eugène Delacroix

fait disparaître la voûte et rend la chapelle semblable à un temple hypèthre.

Ce coloris étincelant qui distingue la peinture du *Saint Michel* se retrouve dans l'*Héliodore*, mais avec moins d'harmonie et d'unité. Les bijoux, les vases répandus sur les dalles du temple, les somptueuses étoffes qui couvrent l'envoyé de Séleucus, l'armure brillante de l'ange du Seigneur sont l'œuvre d'un coloriste qui connaît toutes les richesses, tous les secrets de la palette. Si l'on découvre, dans cette composition diffuse, des rapports partiels de tons dont la délicatesse est admirée des plus habiles, on regrette d'y rencontrer, au lieu de cette harmonie générale qui captive le regard, un éparpillement qui l'inquiète et l'éblouit. On pourrait encore désirer dans cette œuvre plus de largeur, plus d'air aux premiers plans, où les personnages en action paraissent adhérer les uns aux autres; on pourrait relever dans le dessin des défaillances trop sensibles, si l'on ne savait le peu d'importance que M. Delacroix semble attacher à cette partie de son art.

Mais pourquoi reprocher à un artiste de n'avoir pas fait ce qu'il n'a point voulu faire? La critique ne doit-elle pas, au lieu de chercher à découvrir les fautes qui déparent une œuvre, signaler les qualités qui la relèvent? Louons donc l'habileté singulière avec laquelle M. Delacroix a jeté de l'intérêt dans toute sa composition. Le panneau qu'il avait à couvrir était fort étroit pour la hauteur; il l'a rempli avec une riche architecture qui répond bien à l'idée que nous pouvons nous faire du temple de Jérusalem dont les dimensions colossales parlaient si fortement à l'imagination du peuple; il l'a animé dans sa partie supérieure par le groupe du grand prêtre entouré de ses lévites, et il a ingénieusement relié cette scène d'effroi et de surprise avec le drame du châtiment, par la figure de femme qui monte l'escalier, et par celle de l'ange qui fond, tête baissée, sur Héliodore. Admirons surtout, en toute sincérité, le beau paysage du *Jacob*. Ce paysage, il est vrai, n'affecte aucune des formes qu'on nomme historiques, mais son agreste et orientale beauté le rend digne d'encadrer un sujet biblique. Les arbres avec leurs troncs robustes et noueux, avec leur feuillé qui se détache en larges masses sur l'azur du ciel, les montagnes avec leur silhouette simple et majestueuse, frappent tout d'abord par la grandeur de l'aspect; puis les accidents si bien rendus des terrains sur les premiers plans, le brisement des eaux du torrent contre les pierres qui entravent son cours, les lauriers dont la sombre verdure s'enlève si heureusement sur les tons animés des lointains et contraste avec les reflets du soleil sur le sommet des monts, tout arrête et charme le regard. La longue caravane qui se déroule dans la cam-

pagne, qui paraît et disparaît derrière ses replis, nous reporte bien loin en arrière et nous fait remonter à ces âges primitifs où les patriarches, errant au milieu d'une nature immense et solitaire, allaient poussant devant eux leurs serviteurs et leurs troupeaux.

Cette composition, ainsi que les deux autres, a été exécutée à la cire. M. Delacroix a su réveiller la froideur et l'aspect mat de ce procédé par un éclat et une transparence inconnus avant lui. Si, dans cette chapelle, il n'a satisfait, croyons-nous, ni aux lois de la peinture religieuse, ni aux conditions de la peinture monumentale, il a déployé en revanche toutes les richesses de son imagination et montré la hardiesse, le feu qui caractérisent d'autres œuvres de sa main qui furent et restent justement célèbres. Qu'on éprouve de l'éloignement ou de la sympathie pour son génie, il n'en reste pas moins acquis pour tous que, par l'expression violente de ses figures, par un certain lyrisme tout moderne, par l'intelligence de l'ensemble, et enfin par un coloris harmonieux, fin et rare, M. Delacroix est un maître profondément original, un maître qui ne relève que de lui-même et qui représente assurément une des faces les plus intéressantes de l'art au XIX^e^ siècle.

ÉMILE GALICHON.

POMPÉI

ET

LES ANTIQUITÉS DU VÉSUVE[1]

VI

La peinture antique a eu ses chefs-d'œuvre, comme la sculpture et l'architecture. Les écrits des anciens sont pleins de l'admiration qu'elle leur inspirait. Son développement, en Grèce, précède celui de la sculpture, et Phidias dut en partie son éducation aux chefs-d'œuvre de Polygnote. Celui-ci, le premier en date des grands peintres grecs, fut, comme l'on sait, un peintre thasien venu à Athènes, où il jouit de l'amitié de Cimon et décora plusieurs édifices publics, entre autres le Pœcile. Polygnote exécutait sur des tablettes de bois, que l'on fixait ensuite sur les murailles, de grandes compositions religieuses; il fut le premier à donner de l'expression aux visages, ce qui lui valut le nom d'*Éthographe* (peintre de caractères); il donna également de la souplesse aux draperies. Lucien vante la beauté et la grâce de ses figures de femmes, qu'il revêtit le premier, suivant Pline, d'habits éclatants, et qu'il coiffa de mitres aux couleurs variées. Le caractère de ses compositions paraît avoir été la grandeur et la noblesse, avec le profond et religieux sentiment de la poésie des mythes et des traditions populaires. Après lui, Apollodore d'Athènes, dit le *Sciagraphe*, s'appliqua à l'étude des lumières et des ombres, et fit ainsi faire un grand pas à son art; ni lui ni ses imitateurs ne purent toutefois parvenir à faire préférer sérieusement par le goût des Grecs le charme varié des nuances à la pure beauté des formes[2].

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er novembre.
2. Ottfried Müller, *Manuel d'archéologie*, §§ 134-137.

Apollodore fut le maître de Zeuxis d'Héraclée. Le nom de Zeuxis préside à la seconde époque de la peinture grecque, époque où règne l'école *ionienne*, qui succède à l'école *attique* représentée par Polygnote et ses élèves. Cette école nouvelle incline vers une manière de peindre plus facile et plus molle. Aux grandes compositions de Polygnote, Zeuxis fit succéder des figures isolées de dieux et de héros dans lesquelles il s'appliqua à exprimer tantôt la majesté, tantôt la grâce. Il exerça son art dans la Grande-Grèce, et ce fut pour Crotone suivant Cicéron, pour Agrigente suivant Pline, qu'il peignit sa célèbre *Hélène*. On lui attribue d'avoir créé le type de la Centauresse dont nous trouverons plusieurs exemples à Pompéi. De son vivant, Zeuxis eut pour rival Parrhasius d'Éphèse, le peintre *asiatique*, dont les mœurs satrapiques s'accordaient avec la mollesse et la subtilité qui régnaient dans ses ouvrages. Un de ses grands mérites paraît avoir consisté dans la manière dont il sut rendre et faire sentir aux yeux les contours des figures. Doué d'une vanité outrecuidante, comme il arrive souvent aux hommes qui excellent dans quelque partie technique de l'art sans en comprendre la vraie grandeur ni la vraie beauté, il crut avoir atteint les limites de la peinture. Cependant il fut vaincu dans une lutte contre Timanthe; celui-ci l'emporta avec ce fameux tableau du *Sacrifice d'Iphigénie*, dans lequel les Grecs admiraient toutes les gradations de la douleur jusqu'à l'expression impossible figurée par le voile étendu sur le visage du père de la victime. En opposition avec l'école ionienne, et différente également de l'école attique, on vit se développer l'école de Sicyone, fondée par Pamphyle, école savante, destinée par la pureté et la correction du dessin à ramener la peinture des voies où elle semblait disposée à s'égarer en négligeant la ligne pour la couleur[1].

Enfin Apelle parut; ce nom résume à bon droit pour nous tous les progrès et toutes les gloires de la peinture antique. Enfant de l'Ionie, il sut unir à la grâce, au charme voluptueux, au coloris brillant des maîtres ioniens la pureté savante et la sévère correction de l'école de Sicyone[2]. Toutes ces qualités réunies parurent portées à un haut degré dans le plus célèbre de ses tableaux, la Vénus Anadyomène; on y admira surtout ce don suprême de la grâce, cette divine *charis* qu'on pourrait appeler la fleur de l'art, et qu'un concours de circonstances propices peut seul faire épanouir à son sommet. Les sujets héroïques ne convenaient pas moins au génie d'Apelle. Il peignit pour le temple de Diane, à Éphèse, un Alexandre

1. O. Müller, *Manuel d'archéologie*, §§ 138-140.
2. *Ibid.*, § 142.

lançant la foudre. Les doigts et la foudre, au témoignage de Pline, sortaient du tableau. Apelle eut pour contemporains et pour émules Asclépiodore, Athénien ; Mélanthius, artiste dont on ignore la patrie, et, comme Apelle lui-même, élève de Pamphyle; et le célèbre peintre de Caune, Protogène. De l'aveu d'Apelle, Mélanthius l'emportait sur lui par la bonne ordonnance de ses compositions, Asclépiodore par la science de la perspective; mais il savait bien que nul ne l'égalait en grâce. Il disait de Protogène, dont le défaut était un soin trop minutieux : « Il m'égale et me surpasse même en tout, hors en un point : il ne sait pas quitter un tableau[1]. »

« *Omnes prius genitos futurosque postea superavit Apelles Cous*, » dit Pline. Cependant la peinture continua de fleurir après lui. J'ai parlé d'Hélène, sœur de Timon, à propos de la mosaïque qui représente la bataille d'Issus. Antiphile, comme elle Égyptien, florissait sous le règne du premier Ptolémée. Quintilien vante la facilité de son pinceau, et c'est à lui peut-être que fait allusion Pétrone dans le passage du *Satyricon*[2] où il attribue la décadence de la peinture à la *présomption égyptienne*, qui, dit-il, avait inventé une manière expéditive de peindre (*Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiariam invenit*). La nécessité imposée aux artistes de décorer avec célérité les palais des princes dut être, en effet, pour la peinture une cause de décadence rapide. C'est de cette époque que date la *rhyparographie*, ou l'application de la peinture à des sujets de la vie domestique[3]. Ce fut aussi l'époque des mosaïques. La dévastation et le pillage de la Grèce eurent pour résultat l'enlèvement d'une foule d'objets d'art de toute espèce. Les demeures des dieux furent elles-mêmes dépouillées, et un calcul approximatif porte à cent mille le nombre de tableaux et de statues qui, sous les proconsuls et les empereurs, allèrent orner les temples et les palais de Rome. La fameuse Vénus d'Apelle y vint à son tour; Auguste la dédia dans le temple de César, où elle périt de vétusté sous le règne de Néron. Quant au genre de peinture qui fleurit à Rome, ce fut surtout la peinture murale. Chez les Grecs, la peinture de chevalet avait été la branche principale de l'art; il en fut autrement chez les Romains, où l'art servit surtout au luxe et à la décora-

1. Pline, *Nat. Hist.*, xxxv, 36.

2. Chap. II.

3. Tels étaient les tableaux de Pyréicus, représentant des boutiques de barbier, de cordonnier, des ânes, des provisions de cuisine, etc. (Pline, xxxv, 37.) Welcker (*Philostrate*, p. 396) donne le nom de *rhopographie* à cette sorte de peinture; mais, suivant O. Müller (*Manuel d'archéologie*, § 165, r. 5), la rhopographie était la représentation de petites scènes ou d'objets de la nature, un buisson, un morceau de bois, etc.

tion. La scénographie, à laquelle le génie oriental avait donné dans l'Asie Mineure un caractère tout fantastique, fut appelée à orner les murailles de palais aériens dont l'architecture étrange et la bizarre ornementation, compliquées de formes végétales, semblaient les rêves d'une imagination affranchie de toute règle.

La peinture de paysage prit également à Rome une importance qu'elle n'avait pas eue en Grèce. Sous le règne d'Auguste, un peintre nommé Ludius en fit, par le développement qu'il lui donna, un genre particulier; il la fit servir à la décoration, et représenta dans des appartements toutes sortes de vues et de scènes rustiques avec un style brillant et libre. Le grand art n'était plus; mais celui qui lui succédait avait encore de quoi plaire au milieu des jouissances de toutes sortes dont s'entourait, dans la capitale du monde esclave, un épicuréisme raffiné.

Voici comment s'exprime O. Müller sur les peintures de cette époque qui sont parvenues jusqu'à nous, et principalement sur les peintures murales de Pompéi, d'Herculanum et de Stabie[1] : « L'espace distribué d'une manière pleine de goût, des arabesques d'une richesse de fantaisie digne d'admiration, des scénographies d'un style architectonique léger et badin, les plafonds pour ainsi dire treillisés ou formant des voûtes de feuillages, ou des guirlandes de fleurs suspendues dans les airs et des oiseaux se jouant au milieu des branches, des paysages dans la manière de Ludius légèrement esquissés; plus loin, des figures de divinités et des scènes mythologiques, quelques-unes dessinées avec soin, le plus grand nombre ébauchées à la hâte, mais souvent d'un charme inimitable (surtout les figures planant librement au milieu d'un champ plus considérable), tout cela, et bien d'autres choses encore, revêtu des couleurs les plus vives, éclairé modérément et simplement, gai et récréatif, ordonné et exécuté avec le sentiment de l'harmonie et l'effet général des couleurs architectoniques; telles sont les qualités les plus saillantes de l'art à cette époque. Sans doute qu'un grand nombre de ces tableaux sont des copies de compositions antérieures, car nous savons que maints artistes s'étudiaient uniquement à reproduire de la manière la plus exacte des peintures plus anciennes. »

Tels sont pour nous le mérite et l'intérêt des peintures murales découvertes à Pompéi; elles font voir à nos yeux une époque de ce bel art antique qui, même dégénéré, nous étonne encore par son éclat et nous pénètre de son charme; elles nous permettent d'imaginer que nous saisissons parfois, sur les murailles où brillent des couleurs si miraculeusement

1. *Manuel d'archéologie*, § 312.

conservées, le reflet, sans doute pâle et effacé, mais cependant bien précieux, si quelque preuve pouvait confirmer nos conjectures, du génie et de l'art d'un grand maître. Ce ne serait encore là que l'ombre de cette peinture antique qui dut tant de lustre aux Polygnotes, aux Zeuxis, aux Apelles modernes; mais ne serait-ce pas le cas de dire à ce sujet ce qu'un poëte a dit de la poésie de Théocrite et de Virgile :

Son ombre même est douce à qui la sait chérir?

Au rapport des personnes compétentes, la teinte plate, noire, rouge, jaune, bleue ou verte, qui, posée sur les panneaux, forme les fonds des peintures murales de Pompéi, a été appliquée *à fresque*, les sujets et les arabesques ont été peints sur le fond sec. On a cru longtemps que le procédé employé par les Pompéiens pour fixer les couleurs était l'encaustique; mais la découverte d'une fabrique de couleurs (c'est le bâtiment qu'on a appelé maison de l'archiduc de Toscane) nous a appris qu'on se servait pour cela de la résine[1]. Ces couleurs se sont altérées dans plusieurs tableaux depuis le jour où elles ont été exposées à l'air et à la lumière[2]. On sait, d'ailleurs, que peu de ces tableaux sont demeurés à leur ancienne place; le plus grand nombre a été transporté au musée de Naples où tous les soins sont pris pour leur conservation. Le procédé d'abord employé pour les détacher a été de scier tout autour de la peinture l'enduit solide et de l'enlever ainsi avec précaution. Ce mode d'enlèvement était celui même qu'on pratiquait dans l'antiquité, puisqu'on a trouvé dans les fouilles un tableau déjà détaché par une opération de ce genre. Cependant il est sujet à bien des inconvénients. On assure qu'un nouveau mode, qui consiste à transporter les tableaux sur toile, est employé en ce moment avec succès.

VII

Vitruve[3] partage les peintures murales en plusieurs classes, dont les principales sont : les *vues architectoniques*; les *scènes tragiques, comiques* et *satyriques*; les *paysages*; les *tableaux historiques* (*mégalographie*).

1. Ernest Breton, *Pompéia*, p. 27.

2. Le tableau de *Tyndare et Léda*, si fort remarqué lors de sa découverte pour la vivacité et le charme de son coloris, a pris aujourd'hui des teintes très-différentes de celles qu'il avait quand il sortait des fouilles.

3. *De archit.*, VII, 5.

AMAZONE

Nous avons des exemples de tous ces genres de peinture à Herculanum et à Pompéi. J'ai peu de chose à dire des peintures de la première classe après ce que j'ai dit des scénographies en général. Dans ces palais fantastiques, qu'élevait un pinceau capricieux, à la manière des décorations de théâtre, toutes les lois semblent violées à plaisir, aussi bien celles de la nature que celles de l'art architectural. Les objets naturels qui figurent dans les arabesques y sont représentés le plus souvent avec des couleurs fausses et des formes singulières. Les colonnades, les entablements, les frontons, les toits des édifices n'ont pas un moins étrange aspect : ici c'est une espèce d'arc de triomphe avec des colonnes d'une élévation extraordinaire, avec des couronnes et des guirlandes, avec le char de la Victoire au sommet du monument[1]; là, c'est un tholus au milieu de morceaux d'architecture incohérents; ailleurs, ce sont des galeries aériennes; plus loin, des portiques aux minces colonnes qui se succèdent et se croisent avec toutes sortes d'accidents bizarres; partout le jeu d'un pinceau facile et brillant, qui prodigue les formes et les couleurs, et ne demande à la réalité qu'un motif à développer en fantaisies impossibles. Quelquefois la figure humaine apparaît au milieu de ces capricieuses arabesques; tantôt c'est une gracieuse cithariste, tantôt une prêtresse tenant d'une main un vase destiné aux libations et des pavots de l'autre. La gravure ci-jointe représente une Amazone assise en face d'un temple dont l'architecture, de couleur verte et rouge dans l'original, peut servir de spécimen des créations scénographiques. La guerrière est vêtue dans la peinture d'une draperie de pourpre tachetée de rouge; sa chaussure est verte; le bonnet, en forme de casque, est rouge; le bouclier (*pelta*) est blanc avec une bordure rouge, la hache (*bipennis*) est jaune. On a là un exemple de la manière arbitraire ou conventionnelle dont les peintres de scénographies entendaient la distribution des couleurs. Leur seul but était de récréer les yeux par la divagation des lignes et la bigarrure des tons, qu'ils avaient toutefois le secret de ramener à un ensemble harmonieux.

Plusieurs paysages ont été gravés dans les recueils des peintures de Pompéi et d'Herculanum. Quelques-uns reproduisent des sites agrestes, tels que celui où une bergère est assise au pied d'un arbre pittoresquement jeté entre deux pilastres, tandis que son troupeau paît autour d'elle[2]. On trouve beaucoup de fraîcheur et de naïveté dans ce petit

1. Voyez, dans le recueil intitulé : *Herculanum et Pompéi* (Paris, Didot, 1840), la première série des peintures.

2. *Herculanum et Pompéi*, peintures, 5e série, pl. 5.

tableau. Quelquefois un arbre est représenté entouré de petites plantes [1], ou s'enlaçant à une colonne au pied de laquelle un hermès s'élève sur un autel [2]. Un tableau monochrome nous offre la vue d'une pierre de forme conique, dans laquelle on a cru voir la fameuse Vénus de Paphos [3]. On sait que les habitants de Paphos conservaient une antique statue de Vénus en forme de borne (*metæ modo*); la pierre, de forme pyramidale, est entourée d'un demi-monoptère formé par un mur à hauteur d'appui, que surmontent cinq colonnes doriques supportant une corniche. Il y a aussi des peintures qui représentent des jardins ou *viridaria*; on en voit un formé de treillis verts et d'arbustes taillés au ciseau, dans le goût de nos jardins du temps de Louis XIV [4]. Un certain nombre de tableaux nous offrent des villas romaines au bord de la mer. Les plus humbles sont charmantes et semblent résumer en un coin de paysage toute une vie poétique. Un toit rustique, un bouquet d'arbres, une statue de marbre, un escalier dont les degrés, plongeant sous les vagues, sont heurtés par les barques qui viennent y prendre ou y déposer leurs passagers d'une heure, que fallait-il de plus pour l'habitation d'un Virgile finissant ses jours sur les rivages napolitains (*tenet nunc Parthenope*)? Les anciens n'ont pas chanté la mer à la manière rêveuse de nos poëtes modernes, mais ils en comprenaient aussi la poésie, ils aimaient à la contempler aux belles heures de calme. Quelle suavité dans les vers d'Euripide, où il peint le silence des rives avant le lever du jour! [5]

Οὔκουν φθόγγος γ' οὔτ' ὀρνίθων
Οὔτε θαλάσσης· σιγαὶ δ' ἀνεμων
Τόνδε κατ' Εὔριπον ἔχουσιν.

« Pas un bruit d'oiseau, pas un murmure de la mer ne s'élève; les « vents sont silencieux autour de l'Euripe. »

Pour en revenir aux villas romaines, si délicieusement assises au bord des eaux, je me figure comme tout à fait voluptueuses ces retraites où les dominateurs du monde venaient respirer la fraîcheur et jouir des aspects de cette belle Méditerranée dont les flots servaient de route entre

1. *Herculanum et Pompéi*, peintures, 5e série, pl. 9, 10.
2. *Ibid.*, pl. 11.
3. *Ibid.*, pl. 7.
4. *Ibid.*, pl. 25.
5. Voyez le commencement du dialogue entre Agamemnon et le vieillard, dans la première scène d'*Iphigénie en Aulide*.

les divers rivages de leur empire, et, si l'on peut ainsi parler, de miroir à leur puissance[1].

Quelquefois un petit temple (*sacellum*) s'élève sur le rivage, comme on voit encore aujourd'hui s'élever des chapelles catholiques sur les côtes des pays méridionaux[2]. C'est à des temples pareils que les matelots sauvés du naufrage consacraient leurs vêtements humides. Nous avons aussi des peintures qui représentent des ports antiques avec les diverses constructions qui les entouraient, môles, phares, temples, maisons, avec les statues des divinités protectrices de la navigation élevées sur de hauts pilastres et couronnant le rivage[3].

VIII

Dans la livraison précédente, nous avons donné le dessin d'une mosaïque qui représentait des musiciens sur un théâtre. Plusieurs peintures trouvées dans les fouilles doivent être rangées dans la classe formée par Vitruve des *scènes tragiques et comiques*. On ne saurait toutefois déterminer à quelles pièces du théâtre antique elles se rapportent. Cependant on a cru reconnaître dans un personnage d'une de ces peintures l'un de ces soldats fanfarons qui jouent dans les anciennes comédies un presque aussi grand rôle que les parasites, et dont Plaute nous offre un exemple dans son *Miles gloriosus*. Ce qui rend cette peinture plus précieuse, c'est la présence de deux vieillards que l'artiste a représentés assis aux deux côtés de la scène, demi-nus, enveloppés de grands manteaux blancs et tenant à la main des branches de vigne. Ces vieillards sont certainement des poëtes comiques. Visconti a cru reconnaître Ménandre et Speusippe[4].

Quant aux sujets rhyparographiques, on en a aussi trouvé dans les fouilles. Dans un cabaret de Pompéi était une peinture qui représentait des buveurs à table; malheureusement, si ce tableau est curieux comme reproduction de mœurs et de costumes populaires, le style n'en est guère propre à nous donner l'idée de ce que les artistes romains avaient su faire dans ce genre dédaigné par les Grecs[5]. De jolies vignettes nous repré-

1. *Herculanum et Pompéi*, 5e série des peintures, pl. 12, 17, 21, 23.
2. *Ibid.*, pl. 22, 29.
3. *Ibid.*, pl. 13, 28.
4. *Ibid.*, peintures, 2e série, pl. 123. Voyez d'autres scènes tragiques et comiques, même série, pl. 46, 47, 48.
5. *Ibid.*, pl. 126.

sentent tantôt des oiseaux ou des animaux domestiques, tantôt des fruits, ou des vases, ou des masques de théâtre, ou quelque autre objet d'usage ou d'ameublement. Dans un tableau on voit réunis, près de la statue d'un dieu barbu, qu'on a prétendu être un Bacchus, les éléments d'un sacrifice, tels que vases, fruits, vin, et une tête d'animal[1]. Le genre de peinture introduit à Rome par Pyréicus y devait faire fortune. La rhyparographie compta, parmi les peintres qui lui consacrèrent leur talent, un empereur, le célèbre protecteur des arts en décadence, Adrien, qui ne craignit pas d'employer son pinceau et les loisirs que lui laissait le gouvernement du monde à reproduire avec vérité des citrouilles.

Une scène domestique d'un genre plus relevé est celle qui nous offre un repas romain[2]. Un jeune homme et une jeune femme sont couchés sur un lit près duquel est une table à trois pieds. Sur cette table sont trois vases, dont l'un paraît être le *colum*, sorte de passoire dont on se servait pour mêler le vin avec la neige. L'homme est nu, du moins à la partie supérieure du corps, qu'on voit seule; il est occupé à boire dans cette espèce de corne appelée *rhyton*. La femme a également la moitié du corps nue, à l'exception d'une partie qui est recouverte par une draperie; ses cheveux sont enfermés dans un réseau. Au pied du lit, des fleurs sont semées sur le plancher. Cette curieuse peinture a été trouvée à Résine; elle nous montre de quelle manière les Romains se plaçaient pour manger, comment les hommes se couchaient en s'appuyant sur le coude gauche, tandis que les femmes se tenaient assises au bord du lit. En même temps elle nous initie aux mystères voluptueux des triclinia.

Deux tableaux d'un genre bien différent ont été trouvés à Pompéi dans un atelier de foulons; ils représentent des opérations de l'art fullonique[3]. Un ouvrier est occupé à carder la laine; d'autres foulent aux pieds les étoffes dans les cuves et font ces mouvements auxquels Sénèque a comparé ceux des prêtres saliens dansant avec les boucliers sacrés.

Une série de peintures intéressantes représente des travaux manuels accomplis, au lieu d'hommes, par de petits génies. Les uns font l'office de vignerons; on en voit deux occupés à faire entrer à coups de marteau des coins de bois dans les intervalles laissés entre les traverses mobiles d'un pressoir, lesquelles sont placées horizontalement entre deux piliers perpendiculaires; un troisième fait cuire la vendange dans un vase, sur

1. *Herculanum et Pompéi*, peintures, 4e série, pl. 45. On trouve un petit exemple de rhyparographie dans la vignette qui accompagne la figure de Didon, que nous donnons plus loin; cette vignette représente une branche coupée, chargée de fruits.

2. *Herculanum et Pompéi*, peintures, 2e série, pl. 20.

3. *Ibid.*, pl. 127.

un fourneau [1]. D'autres, dans un autre tableau, se livrent au métier de cordonnier [2]; d'autres sont menuisiers et manœuvrent la scie, d'autres tisserands [3]. Une charmante peinture, dessinée par Mazois, et qui, je crois, n'existe plus aujourd'hui en original, représentait une scène de vendange toute poétique. Une belle fille se tenait debout les pieds sur une espèce d'arabesque qui imitait une fleur de lotus; elle élevait dans ses mains un vase de bois. Un petit génie ailé, ou peut-être un Cupidon, jetait dans le vase des grappes de beaux raisins [4]. Je me souviens d'avoir lu, dans l'*Histoire de la poésie provençale* de Faureil, la description d'un bas-relief antique trouvé à Marseille, qui représentait la cueillette des olives faite aussi par de petits amours.

IX

Un grand nombre de peintures nous présentent des figures isolées, dont quelques-unes sont enlevées en l'air; il y a aussi des groupes aériens de deux figures. Qui ne connaît ces danseuses ravissantes, dont les draperies, qui glissent le long de leurs membres, nous laissent contempler, dans une demi-nudité, les formes pures? L'une, qui danse en frappant sur un tambourin, semble se livrer avec ardeur à son exercice habituel; les cheveux dénoués voltigent autour de la tête, les vêtements flottent autour du corps, soulevés par le vent; la beauté de la tympanistria se déploie dans la danse comme celle d'un beau cheval se déploie à la course; une vive musique accompagne d'un rhythme saccadé des mouvements rapides où triomphe une grâce provoquante [5]. En voici une autre dont les mouvements doucement mesurés sont empreints d'une adorable volupté. Celle-là n'a dans les mains ni tambourin ni cymbales; on ne l'entend pas venir, mais elle apparaît soudain comme une étoile, ὥσπερ ἀστὴρ, à la façon de cette Atalante dont Élien a tracé le portrait [6]; elle a la légèreté de cette Diane arcadienne, mais non sa chasteté. Des perles sont dans ses cheveux; un collier d'or, des bracelets d'or

1. *Herculanum et Pompéi,* peintures, 2e série, pl. 143.
2. *Ibid.,* pl. 144.
3. *Ibid.,* pl. 156.
4. *Ruines de Pompéi,* t. IV, pl. 1re.
5. *Herculanum et Pompéi,* peintures, 3e série, pl. 30. Comparez une autre danseuse avec des cymbales.
6. *Histoires diverses,* XIII, 1.

ornent son cou et ses bras. De quel geste gracieux elle relève autour d'elle ses draperies flottantes, découvrant à tous les yeux la beauté de son torse! Cette peinture est une des œuvres les plus parfaites qui nous soient parvenues de la peinture antique, tant sous le rapport du coloris que sous celui du dessin, la suavité de l'un égalant la pureté de l'autre [1].

Plusieurs de ces figures aériennes apparaissent portant à la main un rameau, des plats, une boîte de parfums (*myrothecium*); l'une d'elles tient un thyrse et porte sur la tête une corbeille [2]. Quelques-unes sont sans doute les servantes des triclinia. Il en est qui sont enveloppées de draperies transparentes, au travers desquelles on aperçoit la beauté de leurs formes. On dirait que les caresses de l'air ont formé autour d'elles ces étoffes légères auxquelles Pétrone donnait le nom si souvent rappelé de *ventus textilis*, vent tissu. Bien que d'une beauté inégale, toutes ces figures ont leur charme et semblent autant d'apparitions du monde idéal dessinant sur le rideau mouvant de la réalité des ombres fugitives.

Mais quelle est cette Vénus quadrupède qui passe devant nous

Fendant l'air de *son* front et de *ses* seins altiers,

comme si elle voulait demander au vent de la féconder à la façon des cavales de la Scythie? Où emporte-t-elle, dans son vol à travers l'espace, ce bel adolescent qui, le bras passé autour du cou de la Centauresse, jouit, bercé sur son sein, de la triple ivresse de l'amour, de la musique et d'une course aérienne? Car, en même temps qu'elle frappe d'une main avec une cymbale contre une autre cymbale que lui présente son compagnon, de l'autre main elle tire des sons d'une lyre [3]. Zeuxis passe pour avoir inventé la Centauresse; aucun artiste avant lui n'avait encore imaginé de fondre en une seule figure la beauté de la femme avec celle du cheval. Le peintre inconnu d'Herculanum avait sans doute étudié avec amour les ouvrages du grand maître de l'école ionienne. L'antiquité seule a eu le secret de ces doubles formes qui inquiètent et charment l'œil à la fois; elle a su, à force de poésie et de naïveté, donner droit de cité dans l'art aux violations les plus hardies des lois de la nature. Nous sommes trop savants pour ces créations monstrueuses; pour leur donner la vie et la grâce, il fallait une époque où l'imagination, maîtresse encore dans le domaine de la science comme dans celui de la

1. *Herculanum et Pompéi*, peintures, 3e série, pl. 38.
2. *Ibid.*, pl. 27, 28, 29, 31, 34, 35, 37, 42, 45, 48, etc.
3. *Ibid.*, pl. 78.

poésie, fût admise à expliquer les mystères de la nature et pût en raconter à sa façon les métamorphoses.

A ce genre de créations monstrueuses appartiennent les animaux fantastiques que la fable donnait pour montures aux Néréides. Une gracieuse peinture nous représente une de ces nymphes de la mer donnant à boire dans une patère à un monstre qui réunit la nature du léopard à celle du poisson :

...Hanc pisce volutam
Sublevat Oceani monstrum Tartessia tigris.

La reproduction a rendu tous ces sujets populaires. Il n'est besoin de les décrire ; il suffit de les rappeler à la mémoire de nos lecteurs[1].

On connaît également la série des Muses représentées avec leurs attributs[2], et entre lesquelles nous distinguerons celle qu'on a nommée la *Muse silencieuse*, et dont le doigt, mystérieusement posé sur ses lèvres, semble en effet mettre un sceau sur de profondes pensées. Comme Pythagore, on dirait qu'elle écoute la lointaine harmonie des sphères, ou peut-être est-elle attentive à ses propres réflexions. « Les abeilles travaillent dans l'obscurité et les trésors de l'esprit s'amassent dans le silence, » a dit un écrivain moderne[3]. Suivant Plutarque, Numa apprit aux Romains à révérer entre toutes les Muses la grande *Silencieuse*[4].

La gravure que nous donnons ici, où l'on voit une figure de femme dans un cadre entouré d'arabesques et d'une vignette, ne représente point une Melpomène, comme on serait tenté de le croire au premier abord. Les critiques y ont reconnu la fameuse reine de Carthage, création tragique de Virgile, Didon, l'amante passionnée du plus triste des amants et des héros. La mélancolie de cette figure et l'arme qu'elle tient s'expliquent l'une par l'autre : c'est un suicide qui se prépare. L'épopée latine l'a raconté en des vers que tout le monde sait par cœur.

Parmi plusieurs belles figures de divinités, nous citerons un Apollon citharède assis, un bras replié sur sa tête et l'autre appuyé sur sa lyre[5]. Un autre Apollon est représenté debout tenant sa lyre posée sur un autel[6]. Ce dernier a sa chlamyde de pourpre rejetée en arrière et paraît dans tout

1. *Herculanum et Pompéi*, peintures, 3e série, pl. 86. Voyez une autre Néréide, pl. 85.
2. *Ibid.*, pl. 2 à 9.
3. Carlyle.
4. *Vie de Numa*, VIII.
5. *Herculanum et Pompéi*, peintures, 3e série, pl. 1.
6. *Ibid.*, pl. 68.

DIDON

l'éclat de sa nudité divine; sa tête est ceinte de lauriers et entourée d'un nimbe brillant; sa longue chevelure retombe sur ses épaules en boucles dorées. L'enthousiasme anime son visage, tandis que sa main droite s'apprête à faire vibrer avec le plectrum les cordes harmonieuses qu'effleure déjà en préludant sa main gauche.

X

« Les femmes savent tout; elles savent même comment Jupiter épousa Junon. » Ainsi parle Gorgo dans la charmante idylle de Théocrite intitulée : *les Syracusaines, ou les Fêtes d'Adonis*. Les poëtes sont un peu comme les femmes, et de là tant de belles histoires qu'ils nous ont racontées en vers et que les peintres ont mises en tableaux. A leur tour, les critiques savent tout et devinent au besoin ce qu'ils ne savent pas. Ce sont eux qui nous diront le sens des compositions antiques parvenues jusqu'à nous, les noms des dieux et des déesses, des héros et de leurs compagnes, et quelle action de la fable ou de l'histoire a été racontée il y a dix-huit cents ans, par le pinceau d'un artiste inconnu, sur le mur d'une maison romaine.

Les artistes connaissent tous, par les nombreuses copies qu'on en a faites, la belle peinture qui représente un enfant allaité par une biche. Quatre personnes sont présentes à cette scène : la femme dont il s'agit est assise majestueusement, la tête ceinte de fleurs, avec un sceptre rustique à la main; derrière elle est un faune. Un homme armé d'une massue et portant une peau de lion est conduit vers l'enfant par une divinité ailée qui le lui montre de la main. Les interprètes ont vu dans l'enfant mystérieux Latinus, le père des Latins, exposé dès sa naissance et nourri miraculeusement. La Fortune ou la Victoire conduit vers lui Hercule, son père, tandis que sa mère Flora, et Faune, le mari de sa mère, sont présents en silence. Peut-être la divinité ailée prédit-elle les destinées de Latinus à ses parents. Un lion couché près d'Hercule et un aigle qui agite ses ailes près de l'enfant sont les symboles de ses destinées victorieuses[1].

De cette peinture on rapproche naturellement celle où Raoul Rochette a vu Rhéa Sylvia visitée par Mars dans son sommeil. La jeune vestale, suivant le récit d'Ovide, s'est endormie au bord du fleuve où

1. *Herculanum et Pompéi*, peintures, 2e série, pl. 1re.

elle était venue pour puiser l'eau nécessaire aux fonctions sacrées. Le peintre l'a représentée la tête appuyée sur les genoux d'une autre femme assise sur un rocher. Cette seconde figure a la tête entourée d'une auréole, et deux grandes ailes noires sont attachées à ses épaules; elle porte à la main un petit bassin de métal d'où semblent sortir des branches de myrte; c'est Pasithée, l'épouse du Sommeil. Une figure d'homme soutenant deux petits enfants doit représenter Mars avec Romulus et Rémus; ces trois figures sont ailées et planent dans l'air, sans doute pour indiquer qu'il s'agit d'un songe. En même temps, un petit Amour est occupé à écarter les voiles qui couvraient le corps de la Vestale. Dans le fond de la scène, derrière Pasithée et assise comme elle sur un rocher, apparaît une autre figure de femme dans laquelle Raoul Rochette a vu Pitho, la Persuasion; n'est-ce pas la déesse qui préside aux unions mystérieuses? Cette peinture allégorique est assurément une des plus curieuses et des plus intéressantes qu'aient produites au jour les fouilles de Pompéi[1].

Une belle peinture trouvée à Résine aurait pour nous un double prix si l'on était certain d'y reconnaître une réminiscence du tableau où Polygnote avait représenté l'éducation d'Olympe par Marsyas. L'œuvre de Polygnote faisait partie des peintures du Lesché de Delphes, et représentait, suivant Pausanias, le satyre Marsyas assis sur une pierre, ayant auprès de lui Olympe, sous la figure d'un adolescent auquel il donnait des leçons de flûte[2]. Tel est, en effet, le sujet représenté sur le tableau de Résine. Le style de ce tableau n'est pas indigne de rappeler le plus ancien des grands maîtres grecs; il est simple et noblement expressif. La figure du satyre assis est largement modelée, et son expression est celle d'une tendre sollicitude pour les progrès de son élève. L'éphèbe rappelle par l'élégance et même un peu par l'attitude le Triptolème du bas-relief récemment découvert à Éleusis; il est debout, entièrement nu, et semble écouter avec attention la parole du satyre qui pose en lui parlant la main sur son épaule[3].

On peut comparer avec cette peinture une autre peinture trouvée au même endroit et qui lui servait sans doute de pendant. Cette dernière a été fort admirée. Elle représente l'éducation d'Achille par le centaure Chiron. Le Centaure est représenté dans l'attitude décrite par Stace :

.....Imos submissus in armos.

1. Raoul Rochette, *Monuments inédits d'antiquité figurée : Achilléide,* pl. 9; *Herculanum et Pompéi,* peintures, 2e série, pl. 75, sous le nom des *Noces de Zéphyre*.
2. Pausanias, x, 30.
3. *Herculanum et Pompéi,* peintures, 2e série, pl. 4.

Il tient à la main le plectrum avec lequel il enseigne à Achille debout devant lui à faire vibrer les cordes de la lyre[1]. Malgré les éloges dont il a été l'objet, ce tableau me paraît inférieur au précédent, sinon pour l'exécution, du moins pour la composition, où je trouve moins d'unité et de simplicité. L'expression des figures est plus vague, et il semble qu'elles posent un peu pour le spectateur.

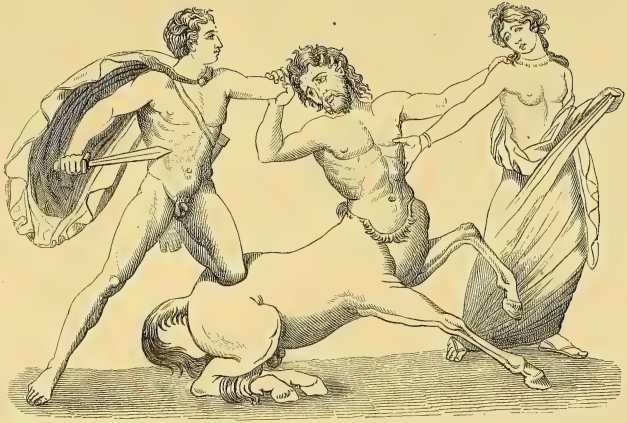
Arrêtons-nous un moment devant le beau tableau d'*Iphigénie en Aulide*, dans lequel il est facile de reconnaître une réminiscence du chef-d'œuvre de Timanthe dont il a été question plus haut. On y voit, en effet, la figure d'Agamemnon enveloppé d'un long *péplus* dérobant l'expression de la douleur paternelle que le peintre avait jugé ne pouvoir traduire[2]. Agamemnon a mis la main sur son visage; il tourne le dos au sacrifice qui se prépare. Iphigénie, emportée par deux hommes, occupe le milieu de la scène. L'infortunée lève les yeux et les bras vers le ciel où apparaît déjà la figure d'une nymphe conduisant à Diane la biche destinée, par l'ordre de la déesse, à remplacer sur le bûcher la fille d'Agamemnon. A l'autre extrémité du tableau, la figure de Calchas apparaît, correspondant à celle d'Agamemnon, tant par la place qu'elle occupe que par sa taille élevée, supérieure à celle des deux ministres de ses ordres. Calchas a dans la main le fer destiné à l'accomplissement du sacrifice, mais son attitude et l'expression à la fois sereine et réfléchie de son visage semblent indiquer qu'il a connaissance des décrets qui doivent sauver Iphigénie. C'est là, suivant M. Raoul Rochette, un trait qui doit être emprunté au tableau de Timanthe. Ce tableau remarquable unit, à ce que Raoul Rochette appelle très-bien *l'ingénuité du goût antique*, une beauté pathétique qui lui assigne une place à part entre les peintures qui sont venues jusqu'à nous de l'antiquité[3].

Les tableaux trouvés à Pompéi et dans les autres villes du Vésuve pourraient servir d'*illustrations* à un grand nombre de passages des poëtes anciens. La chaste figure de Pénélope apparaît revêtue d'une grâce pudique dans la peinture qui représente l'entretien de cette reine

1. *Herculanum et Pompéi*, peintures, 2e série, pl. 3. Dans un autre tableau, représentant *Achille à Scyros* (*ibid.*, pl. 95), on voit cette même *Éducation d'Achille*, telle qu'elle est ici, reproduite sur un bouclier; preuve que notre peinture murale doit offrir au moins une réminiscence d'un tableau célèbre dans l'antiquité.

2. Il est juste de remarquer que cet Agamemnon enveloppé du manteau se retrouve sur d'autres monuments antiques, et que c'est un trait emprunté à Euripide (*Iphigénie en Aulide*, 1549-50) ou peut-être à Homère (*Iliade*, XXIV, 163).

3. *Herculanum et Pompéi*, peintures, 2e série, pl. 92; Raoul Rochette, *Monuments inédits : Orestéide*, pl. XXVII.



THÉSÉE TUANT LE CENTAURE EURYTION

avec Ulysse déguisé en mendiant, tel qu'Homère le raconte au XIXe chant de l'*Odyssée*[1]. Par la composition, cet ouvrage est digne de la scène qu'il reproduit et qui est une des plus belles du poëme. Zeuxis était auteur d'une Pénélope dans laquelle il semblait avoir peint, dit Pline, *les mœurs* de la reine d'Ithaque. Je retrouve la vingt-quatrième idylle de Théocrite mise en tableau dans la peinture qui représente Alcmène et Amphitryon témoins de l'exploit d'Hercule enfant contre les serpents[2]. Une peinture monochrome sur marbre, dont nous donnons la gravure, et qui représente Thésée tuant le centaure Eurytion au moment où il enlevait Hippodamie, peut avoir été inspirée par la description qu'a faite Ovide de ces noces sanglantes de Pirithoüs. Cette œuvre remarquable a été trouvée dans les fouilles de Résine, et elle a été attribuée par Winckelmann à un artiste athénien nommé Alexandre, dont la signature se lit sur un autre tableau du même genre qui représente des femmes jouant aux osselets[3]. Deux autres peintures également monochromes et sur marbre ont été jugées venir du même pinceau. On remarque dans ces tableaux vantés par Winckelmann de la justesse, de la grâce et une étude sérieuse du corps humain. Parrhasius, Zeuxis et, si l'on en croit Pétrone[4], Apelle avaient laissé des chefs-d'œuvre dans le genre monochrome qui ont fait l'admiration de l'antiquité.

Un tableau précieux pour la connaissance de la peinture antique est celui dans lequel on a reconnu Briséis enlevée de la tente d'Achille par les hérauts d'Agamemnon. Cette composition, la plus riche en figures, si je ne me trompe, après la mosaïque de la bataille d'Issus, qu'aient présentée les fouilles, mérite d'être décrite en détail. Je laisse la parole à Raoul Rochette, qui a donné de cette peinture une lithographie dans ses *Monuments inédits*[5] : « Achille est assis, à l'entrée de sa tente, sur un siége richement orné d'ivoire. Il a la partie supérieure du corps nue, et le reste enveloppé dans un pallium de couleur rouge. Il porte le parazonium suspendu sur sa poitrine, et tient en main le sceptre, sans doute le même sceptre que, dans sa colère, il a jeté à terre dans le conseil des Grecs, et sur lequel il a prononcé le redoutable serment de forcer au repentir le prince qui l'a offensé; de l'autre main, étendue avec autorité vers les deux hérauts, il donne à Briséis l'ordre de les suivre. A la gauche du héros, un de ses compagnons, qui ne peut être que Patrocle, vu par le

1. *Herculanum et Pompéi*, peintures, 2e série, pl. 98.
2. *Ibid.*, pl. 9. Zeuxis avait peint une Alcmène dont il est question dans Pline.
3. *Ibid.*, pl. 17.
4. *Satyricon*, LXXXIII.
5. *Achilléide*, pl. XIX; *Herculanum et Pompéi*, peintures, 2e série, pl. 72.

dos, conduit par la main la jeune captive, qui, la tête légèrement inclinée et appuyée sur sa main droite, semble suivre à regret l'ordre qu'elle écoute et la main qui l'entraîne. Briséis est vêtue d'une tunique longue, par-dessus laquelle est jeté un long péplus d'une étoffe fine et transparente, terminée en frange, dont elle se couvre la tête. Son attitude, l'expression de son visage où se peignent la surprise, le regret et la pudeur, composent une figure pleine de grâce et de naturel. Du côté opposé se reconnaissent, au caducée d'or qu'ils portent à la main, les deux hérauts d'Agamemnon, Eurybate et Thaltybius, l'un desquels détourne la tête, sans doute afin de témoigner la confusion ou la pitié qu'il éprouve. Derrière le siége d'Achille, un vieillard, probablement Phénix, le menton appuyé sur sa main, l'œil fixé sur son élève, ne se montre occupé que des chagrins qu'il pénètre et des malheurs qu'il prévoit; et, sur un plan éloigné, apparaissent cinq Mirmidons debout, appuyés sur leur lance et presque entièrement cachés sous leur large bouclier thessalien. Le fond est formé par une porte ouverte, probablement celle qui conduit à l'appartement des captives, et que décore une draperie dans le goût antique.

« L'ordonnance de ce tableau, ajoute Raoul Rochette, est certainement une des plus remarquables entre toutes celles des peintures antiques que nous possédons. La disposition des personnages sur plusieurs plans diffère essentiellement de ce que nous voyons pratiqué sur le plus grand nombre de ces peintures, où les figures sont placées sous un seul plan, presque toujours assez espacées, dans le goût du bas-relief. La figure d'Achille est pleine de fierté; le mouvement en est naturel et vrai, et sa tête est d'un beau caractère. J'ai déjà remarqué la figure de Briséis, comme une des meilleures, sous le rapport de l'ajustement, de l'attitude et de l'expression, que nous aient offertes jusqu'ici ces peintures antiques, dans lesquelles on ne peut raisonnablement trouver à louer que l'imitation heureuse d'un bon modèle, mais qui n'en témoignent pas moins, dans la médiocrité même de leur exécution, à quel point la pratique du dessin était familière et perfectionnée chez les anciens, puisque ces peintures, d'un ordre tout à fait secondaire, exécutées dans une petite ville de province et à l'usage de simples particuliers, dans un siècle où les arts étaient depuis longtemps déchus, et par la main d'ouvriers habiles plutôt encore que de véritables artistes,— peintures produites d'ailleurs par des procédés très-expéditifs, et, pour ainsi dire, au bout du pinceau, — nous présentent néanmoins tant d'intentions pittoresques et de motifs heureux, un goût de dessin généralement si élevé, des formes d'ajustement si nobles, des caractères si bien saisis et rendus avec tant de facilité, de grâce et de naturel. »

XI

Un tableau trouvé à Pompéi représente l'atelier d'un peintre faisant un portrait. L'artiste est à son chevalet; près de lui est la table de marbre dans laquelle un certain nombre de trous contiennent les diverses teintes dont il doit faire usage. Son modèle est devant lui. Mais peintre et modèle ne sont que des pygmées. N'y a-t-il pas là comme une intention ironique dans la pensée de l'artiste, une allusion à la décadence de l'art? Les peintres de l'époque de Pline pouvaient s'avouer à eux-mêmes qu'ils n'étaient que des nains auprès des géants de l'art.

La peinture antique, depuis le temps de sa première floraison en Grèce jusqu'à celui où nous transportent les fresques de Pompéi et d'Herculanum, avait parcouru le cycle entier de ses progrès et de sa décadence. D'abord épique et religieuse, dans la grande école athénienne, elle avait retracé sur les murailles des monuments, et d'après des principes architecto-symétriques, les grandes traditions nationales : c'est l'époque de Polygnote, l'époque de l'invention et de la fécondité. Plus tard, avec l'école ionienne, elle s'était détachée des murailles pour suivre une voie indépendante, et, en même temps, elle avait commencé à se préoccuper davantage du détail des formes et des effets du coloris; elle avait cherché la grâce, le côté séduisant de l'art, et aussi l'expression dramatique : c'est l'époque de Zeuxis, de Parrhasius, de Timanthe; aux grandes compositions, traitées dans un style sévère, avaient succédé des tableaux d'un effet plus concentré, offrant à l'imagination et aux sens des sujets plus intéressants, d'une exécution plus vive et plus brillante. Enfin, la peinture avait atteint sa perfection dans Apelle, qui résume les qualités des écoles diverses, mais qui semble avoir consacré les ressources de son génie et de son art plutôt à produire des figures d'une beauté achevée et d'un caractère saisissant, que des compositions dramatiques. Après Apelle la décadence commence.

L'école égyptienne rattache la peinture aux murailles, d'où elle était descendue sur les chevalets; mais, au lieu de *monumentale* qu'elle avait été à l'origine, la peinture se fit alors *décorative*. Des palais de l'Égypte et de l'Asie, elle passa sous cette forme aux édifices publics et particuliers des Romains. M. Raoul Rochette a parfaitement caractérisé le mérite et les défauts des peintures de Pompéi. Les diverses peintures murales exécutées en Italie depuis le règne d'Auguste jusqu'à l'époque des Antonins paraissent, d'après les échantillons qui nous en restent,

avoir eu une valeur à peu près égale; ce qu'elles montrent surtout, c'est une productivité et une variété dont la source ne peut être que dans un fonds intarissable d'anciennes créations, où allaient puiser les artistes.

Les peintures murales que nous possédons, tout en confirmant l'idée qu'on avait dû se faire de la peinture antique en général, d'après les textes, témoignent cependant d'une nature de progrès et d'un genre de ressources qui ne semblaient pas devoir lui être attribués. Sur la perfection des peintures antiques au point de vue du dessin et de la beauté absolue des formes, il n'y avait aucun doute. L'enlèvement de Briséis et la bataille d'Issus prouvent que les artistes grecs savaient aussi ordonner de grandes compositions, qu'ils y distribuaient les personnages sur des plans divers avec une grande variété d'attitudes, et ne se bornaient pas toujours à reproduire dans le tableau les qualités les plus pures du bas-relief. Le tableau de Mars et Rhéa Sylvia a même démontré qu'ils connaissaient l'emploi *dramatique* du paysage, car, dans cette peinture si curieuse, qui a été décrite plus haut, le caractère sauvage du site et la manière dont la lumière y descend sur les figures concourent d'une façon remarquable à l'effet général. Le tableau d'*Iphigénie* atteste la puissance d'expression pathétique qu'ils savaient donner aux figures. Quant au défaut de perspective, volontaire ou non, qu'on a relevé dans quelques paysages, on ne saurait de bonne foi rendre la grande peinture antique responsable des fautes ou des caprices d'un scénographe de la décadence.

Néanmoins, si les peintres anciens n'ont pas ignoré les effets que la peinture peut tirer du groupement des personnages, de l'expression des visages, de la couleur, du clair-obscur, il ne paraît pas qu'ils aient fait de ces connaissances un usage comparable à celui qu'en ont fait les modernes. Leurs tentatives dans cet ordre de ressources, d'où la peinture tire ses effets les plus dramatiques, ont été des exceptions que permettait l'état de leurs connaissances et que produisait le sentiment individuel, mais vers lesquelles le goût général de l'antiquité ne poussait pas les artistes. Le génie de l'antiquité grecque, sur laquelle se forma le goût romain, la ramenait toujours vers la plastique et lui faisait trouver, aussi bien en peinture qu'en sculpture, la perfection de l'art dans la reproduction savante et idéale de la beauté humaine.

LOUIS DE RONCHAUD.

EXPOSITION RÉGIONALE DES BEAUX-ARTS

A MARSEILLE

II

Pour en venir maintenant aux peintures françaises du XVII^e^ siècle, c'est presque un tableau hollandais, par la finesse de la touche et l'entente du clair-obscur, que le *Corps de garde* inscrit sous le nom de Sébastien Bourdon. Mais cette attribution même nous paraît une erreur. La valeur grise du ton général, la qualité des blancs du linge et des rouges qui ont pâli, les plis des manches et des hauts-de-chausses, et avant tout la tranquillité de la composition, ne permettent pas de méconnaître ici Lenain. Rejetant dans un coin deux soldats qui se battent, il a placé au plan principal deux de leurs compagnons qui les regardent froidement, et tout au milieu de la toile, en avant, un enfant debout qui ne regarde que le spectateur. Avec Lenain et Stella, auteur d'une *Fuite en Égypte* belle et calme, les seuls peintres qui représentent l'art français du XVII^e^ siècle sont Jouvenet, de Troy, Largillière et Rigaud. La grande page de Jouvenet, *Saint François de Paule enlevé au ciel*, datée de 1691, contraste, par sa couleur blonde et ses élégances un peu molles, avec la violence des peintures provençales dont elle est entourée : le cidre normand pâlit devant les vins colorés du Midi. La *Cléopâtre* de De Troy, et surtout sa *Peste*, supportent mieux ce voisinage. Largillière et Rigaud ont un grand nombre de portraits de famille exhumés, pour la circonstance, des hôtels d'Aix. Mais la plupart de ceux que l'on attribue à Largillière n'ont aucun rapport avec la manière de ce grand portraitiste français. Tout au plus pourrait-on l'avouer pour l'auteur de la dame en buste, nommée *Marie Mancini*, qui provient du musée d'Avignon, et de *Madame de Simiane*. Rigaud, mieux partagé, se fait aisément reconnaître dans plusieurs portraits de parlementaires d'Aix. Quelques-uns sont magnifiques de tournure et de couleur, entre autres celui du *Président de La Roque*, celui d'un autre président (n° 877), et

un troisième (n° 876). Rigaud a rarement atteint à autant de distinction, rarement aussi il a produit une œuvre plus ridiculement belle ou plus superbement ridicule que le portrait d'un membre de la famille de Gueidan en *Joueur de cornemuse*. Imaginez un berger vêtu de satin, portant une cornemuse et une panetière de velours bleu de ciel brodé d'argent, et, sur ce déguisement grotesque, placez la tête d'un grave président en perruque poudrée. L'exécution du costume, des accessoires et du paysage paraît d'autant plus prodigieuse qu'un nettoyage récent a rendu à la toile la fraîcheur de son premier jour; mais ce nettoyage a enlevé les glacis de la tête et des mains, et par là détruit l'harmonie d'un tableau qui devait être le plus bizarre chef-d'œuvre de son auteur.

Gardons-nous d'oublier en passant un superbe portrait d'homme de J.-F. de Troy, et citons encore un délicieux petit portrait de genre, catalogué sous le nom de Robert Tournière : c'est une femme vêtue de blanc, accoudée à un balcon d'où pend un riche tapis. Si nous connaissions de la main de Nattier des accessoires aussi habilement traités, c'est lui qu'il faudrait nommer ici, tant lui appartiennent et la grâce toute parisienne de la jeune femme, et son teint de lis et de rose, et les draperies blanches qui enveloppent ses beaux bras.

Le XVII^e^ siècle se ferme avec Watteau, dont l'exposition possède un délicieux petit morceau, un seul, le *Guitariste*. Il a appartenu au peintre Réattu, d'Arles, qui l'avait apporté de Paris et qui le conservait précieusement. Sa fille, madame Grange, de qui le tient l'exposition, ne lui a même pas enlevé son cadre ancien. Pour la plupart des amateurs du Midi, habitués à des Watteau de contrebande, ce tableautin ne dit pas grand'chose : on y voit trois personnages assis, dont deux femmes, et un musicien debout, tenant une guitare. Pour nous, il nous rappelle les plus précieux bijoux de M. Lacaze. La touche en est perlée, le ton vénitien, le paysage profond et chaud soutient admirablement les figurines fermes et déliées.

Dans le XVIII^e^ siècle, l'école française ne nous offre guère que trois excellents morceaux de Boucher, un *Amour* et une *Femme* du musée de Toulon, et des *Jeux d'enfant ;* un sujet assez piquant, *l'Amour docteur*, peint par Charles Coypel en 1739, et un portrait de Greuze. Mais c'est le moment où l'art provençal prend un développement nouveau.

Le coloris clair et fin de Renaud Levieux, adopté par les Vanloo, a détrôné l'ancienne peinture. Raoux, à Montpellier, et Pierre Parrocel, à Avignon, cherchent encore des effets tranchés par l'emploi des ombres rousses, ainsi que le prouvent les tableaux de ce dernier empruntés aux églises de Tarascon et de Beaucaire. Mais déjà Sauvan enlève sur des ombres blondes les lumières délicates de ses *Anges adorant l'Agneau*

pascal. Jean-Baptiste Vanloo trouve dans son frère Carle un écolier docile, et tous deux inondent la ville d'Aix de portraits aimables : un des plus charmants, parmi les dix-sept de Carle qu'on a pu ou cru réunir à l'exposition, est le double portrait de madame de Vence et de sa fille; un des plus puissants, celui de M. de Fonscolombe. Rien n'approche de la grâce facile et de la fraîcheur de coloris que Charles-Amédée-Philippe Vanloo a su répandre dans une grande toile offerte par lui en 1762 à l'église de la Madeleine, pour acquitter un vœu de son père Jean-Baptiste. Une esquisse de Dandré-Bardon, et son beau *Christ en croix* du musée de Marseille, deux portraits et une esquisse de Simon Julien, de Toulon, se rattachent à Carle Vanloo, qui fut le maître de tous deux. De Subleyras on a pu retrouver chez deux amateurs différents l'esquisse d'une *Cérémonie dans l'ordre du Saint-Esprit*, et des études de figures séparées pour cette même composition. De son élève Duplessis, le musée d'Avignon a envoyé plusieurs portraits d'un sentiment très-distingué. A la même époque et aux mêmes principes se rapportent les portraits d'Arnulphi et les quatre études de costumes populaires léguées à la municipalité de Marseille par mademoiselle Duparc, élève de J.-B. Vanloo. Le legs, tout singulier qu'il paraisse, a porté bonheur à celle qui l'a fait, puisqu'il conserve encore de nos jours le souvenir d'une artiste habile dont on serait embarrassé de citer d'autres productions.

Parmi les peintres distingués que comptait dans son sein l'Académie de Marseille, fondée en 1753, il serait injuste d'omettre Pierre Verdussen, né vers 1700 on ne sait où. Son nom, encore commun en Belgique, semble indiquer une nationalité étrangère; ses qualités toutes françaises semblent nées des deux ou trois sujets militaires que Watteau avait peints à ses débuts. Il y a à l'exposition jusqu'à dix tableaux de Verdussen, marches d'armées, haltes de soldats, chocs de cavaleries : ils sont touchés avec esprit, pleins de vivacité et de feu, d'un ton léger, doux et fin qui sent le contact des Vanloo; ils abondent en effets piquants et en détails curieux. Nous citerons en première ligne les deux *Batailles* du cabinet de M. de Samatan. Un amateur de Toulon a envoyé le portrait de Verdussen et de sa femme par un autre membre de l'Académie de Marseille, Révelly. Nous avons décrit ailleurs cet intéressant tableau[1].

C'est encore à la Provence que revient l'honneur d'avoir réveillé le paysage français, engourdi depuis longtemps dans une stérile imitation. J. Vernet puisa en Provence, perfectionna en Italie et rapporta en France un goût de paysage spécial dont on ne retrouve les antécédents que

1. *Revue universelle des arts*, à propos de l'exposition régionale d'Avignon en 1858.

parmi les décorateurs maritimes d'Aix et de Toulon. Dix-sept tableaux de ce maître fécond figurent à l'exposition de Marseille, entre le *Bouquet de fleurs* de son père Antoine, et la *Course de chevaux* de son fils Carle. Le plus ancien serait une *Vue de Rome*, étude d'après nature très-librement traitée, mais que l'on pourrait disputer à J. Vernet au nom du chevalier Volaire, son élève. Le *Torrent* du musée de Toulon et un petit *Soleil couchant* de M. de Surian appartiennent à sa première manière, la manière italienne. Le *Clair de lune* de madame de Castillon, peint à Marseille en 1760, marque la transition. Dans le *Brouillard* de M. Jean Léon, le talent du peintre avignonnais se montre tout à fait francisé. On doit citer encore une belle *Tempête* du musée d'Avignon, et deux tableaux oblongs appartenant à M. Paul Autran, motifs originaux du *Pont Saint-Ange* et du *Ponte Rotto*, dont le Louvre ne possède que des reproductions, d'un coloris bien moins suave et bien moins franc. De même, la *Bergère des Alpes* est probablement une répétition, ou peut-être une copie, du tableau peint pour madame Geoffrin, que conserve le palais de Saint-Cloud. Un beau portrait du peintre que l'on croit de sa propre main, et nous ne sommes pas éloigné de partager cette opinion, accompagne dignement ses œuvres toujours charmantes. Tout autour se groupent ses imitateurs, Lacroix et Henry, ce dernier très-inégal, mais quelquefois très-près du maître, témoin la *Tempête sur mer* de madame la marquise du Muy. L'influence de J. Vernet, solidement établie par son séjour en Provence, lui survécut longtemps et devint prépondérante à l'école de Marseille. On la retrouve encore vivace chez Constantin, dessinateur admirable, peintre trop souvent médiocre : deux de ses tableaux méritent cependant d'être signalés, l'un du cabinet de M. Boyer, l'autre de M. Roux. Quant à Barrigue de Fontainieu, ce courageux marin qui, ruiné par la Révolution, se refit à l'aide de son pinceau un nom et une fortune, les conseils de Denis ne parvinrent pas à étouffer en lui un sentiment tout méridional du paysage, encore visible sous les défauts du temps.

L'école française, telle que l'a constituée la réforme de David, n'est pas la plus mal représentée à l'exposition de Marseille. On retrouve là le *Saint Roch* de David, ordinairement placé à l'Intendance sanitaire, tableau trop connu pour qu'il soit nécessaire d'y revenir, et tout à côté le double portrait des deux filles de Joseph Bonaparte, peint à Bruxelles en 1822, œuvre capitale du maître, dont la *Gazette* offre la gravure à ses lecteurs, et qui appartient au musée de Toulon. *La Peste* de Gérard provient aussi de l'Intendance sanitaire. L'intérêt de cette grande toile s'efface complétement devant le charme d'une petite esquisse qui représente, groupées autour d'un buste facile à reconnaître, plusieurs

figures allégoriques du dessin le plus élégant et d'une couleur à la fois brillante et souple. Un portrait d'homme en pied, par Gros, *les Trois Grâces* de Regnault, peintes, ainsi que le portrait, au tiers de la grandeur naturelle, accompagnent des tableaux de genre de Drolling le père, de Revoil, de Landon, du Lyonnais Richard, et des paysages de Valenciennes. Au milieu de cet ensemble un peu fade se détache une saisissante ébauche de Géricault, le *Hussard à cheval*, et une *Étude de chevaux*, comme Géricault seul savait les peindre.

La renaissance de l'école française a entraîné la chute de l'école provençale. Désormais absorbés dans la grande unité nationale qui fut le fruit de la Révolution, les artistes du Midi ont suivi la loi commune de l'art français, heureux quand ils ont su garder sous la discipline de tel ou tel maître quelques qualités originales. *Socrate et Alcibiade chez Aspasie*, tableau de Peyron qui ne ressemble en rien à celui de M. Gérôme, ressemble à tout ce qu'aurait pu peindre sur un pareil sujet un contemporain de David. Les portraits de Paulin Guérin reproduisent les erreurs des portraits de Gérard; son *Chevalier Rose* n'est guère plus intéressant que *la Peste* de son maître; seule *la Mélancolie* laisse apercevoir un sentiment poétique individuel. Il est facile de reconnaître dans la *Psyché* de Tuaire les leçons de Prudhon. Mais, à part certaines habitudes de dessin qui sont l'uniforme du temps, on serait embarrassé de rattacher à l'école française de l'Empire et de la Restauration les puissantes ébauches de Réattu, si l'on ne savait que ce grand peintre avorté a passé la plus grande partie de sa vie en province. Réattu naquit cinquante ans trop tôt. Contemporain de Géricault, il eût peut-être égalé l'auteur du *Naufrage de la Méduse*.

Plus original en un genre qu'il n'inventa pas, mais qu'il sut créer, comme Vernet a créé la marine, Granet est bien le fils de ce soleil du Midi qui perce les intérieurs les plus sombres. Vingt-six tableaux représentent son talent sous toutes ses faces, les uns piquants et fins, tels que l'*Église Saint-Irénée*, le *Réfectoire des Capucins*, le *Moine en prières* dans une cellule dont la fenêtre ouverte laisse apercevoir les sommets neigeux des Alpes; les autres gras et largement empâtés, tels que *la Sacristie*, *Une Messe chez les Capucins*; quelques-uns prétentieux et noirs, *Savonarole*, *les Premiers chrétiens*, *les Catacombes*; d'autres enfin plus grands de proportion et vraiment grands d'effet, le *Cloître des Chartreux*, *Une Messe au temps de la Terreur*, le *Baisement de croix*, et surtout la *Visite au couvent*, un chef-d'œuvre parmi ces œuvres remarquables. Tout près de Granet se place son élève Clérian, dont le père a laissé au musée d'Aix un portrait de lui-même peint avec un rare bonheur d'expression.

Papéty et Roqueplan, deux fils de la Provence morts avant l'heure, nous amènent à l'école contemporaine. Dans les vingt tableaux ou esquisses de Papéty, qu'un soin pieux a réunis à l'exposition de Marseille comme un hommage posthume à un sympathique talent, on peut suivre la marche toujours progressive de ce talent, depuis les leçons d'Aubert jusqu'aux tentatives néo-catholiques qui marquèrent ses dernières années. Marseille possède en ce genre quatre grandes toiles de Papéty dont trois seulement ont pu figurer à l'exposition, la *Sortie du temple*, *Sainte Philomène*, et *Saint Joseph*, œuvre puissante, scandale permanent pour les dévotes qui ne comprennent Jésus que sous la forme d'une poupée de cire empanachée de cheveux blonds. La grande étude de jeune femme, qui appartient à M. Jules Lecomte, l'esquisse du *Frappement du rocher*, un petit tableau inachevé, *la Confidence*, et surtout le *Ganymède* du musée de Marseille, suffiraient à assurer à Papéty un rang distingué et vraiment original au milieu de ses maîtres et de ses pairs.

Ses maîtres, les voici : M. Ingres d'abord, avec son *Jupiter* du musée d'Aix, autre scandale pour les bourgeois; puis M. Delacroix, avec son *Intérieur de harem*, réduction du tableau du Luxembourg; M. Horace Vernet et ses *Mazeppa*, et surtout le beau *Portrait du cardinal d'Isoard*. Une esquisse de M. Hébert figure à côté d'une étude brutalement empâtée de M. Couture et des réalités puissantes de M. Courbet, le *Courbet à la pipe*, le *Courbet au collet quadrillé*, et *la Fileuse*, toutes trois extraites de la collection de M. Bruyas, de Montpellier. Près d'une *Forêt* de M. Diaz et d'une *Vue de Venise* de M. Ziem, moins lumineuse que sa *Vue de Marseille*, se rangent les œuvres des artistes contemporains de l'école méridionale, le portrait de M. Baptiste Reboul, d'Avignon, les paysages de M. Grésy, la *Filature* de M. Grivolas, les *Marines* toulonnaises de M. Courdouan, la *Vue de Téhéran* de M. Jules Laurens; enfin, au milieu de ses élèves et de ses amis, MM. Brest, Chavet, Aiguier, Simon, voici l'habile directeur de l'école de dessin de Marseille, un des organisateurs les plus zélés de l'exposition, M. Loubon, et cet autre talent marseillais transplanté à Paris, M. Gustave Ricard, dont les portraits ont le double attrait d'une vérité toute locale et d'une couleur anglo-vénitienne.

Le temps et l'espace nous manquent pour examiner à loisir les autres catégories de l'exposition de Marseille. La sculpture, disséminée dans toutes les galeries, y tient peu de place. Les objets de curiosité n'y figurent guère qu'à titre d'accessoires meublants. Il eût été facile d'en doubler le nombre en leur livrant une galerie où se coudoient pêle-mêle des magots, des armes et ustensiles de la reine Pomaré, un herbier et des coquillages assez étonnés de prendre rang parmi les productions des

beaux-arts. La collection de M. Michel Colomb, aussi riche que variée, occupe trois grandes armoires vitrées. Nous y avons plus particulièrement remarqué un grand triptyque en émail de Martin Didier, des émaux de Limoges de Suzanne Court et de Léonard Limosin, des verreries de Venise, un beau vidrecome en ivoire sculpté du XVII^e^ siècle, une Paix niellée du plus charmant style, une profusion de porcelaines de Saxe et de vieux Sèvres, et des plats de faïence italienne très-importants. Ailleurs se voit réunie la curieuse collection de faïences provençales de M. Mortreuil. Les chinoiseries rapportées par M. Itier méritent d'attirer l'attention, même aujourd'hui, après nos conquêtes. Enfin, sous une vitrine s'étalent côte à côte trois manuscrits bien différents, celui de *la Pucelle d'Orléans* écrit par Voltaire, avec l'aide de la marquise du Châtelet; un cahier de musique de la main de Jean-Jacques Rousseau, et un volume de Vauvenargues, inédit, précieux trésor qui appartient au vicomte d'Albertas.

La sculpture offre un singulier mélange. On a emprunté au musée d'Arles la tête antique dite *la Tête sans nez*, admirable morceau de l'art le plus parfait, et au musée d'Aix un bas-relief d'un style grec presque archaïque, attribué à Phidias. Pourquoi s'arrêter en si beau chemin? C'eût été le cas ou jamais de présenter un ensemble de ce que la Provence a conservé de plus précieux en ce genre. Combien l'exposition, déjà si remarquable, eût gagné en intérêt, si une salle entièrement meublée d'objets antiques, suivie d'une autre où se seraient donné rendez-vous quelques-uns des tombeaux chrétiens du musée de Marseille, en indiquant les premières racines de l'art en Provence, eût servi de vestibule et de préface aux collections plus modernes des tableaux et des dessins! A part un grand *Christ* en bronze attribué à Ghiberti, la sculpture n'offre que des spécimens d'un art presque contemporain : deux bas-reliefs de Chastel, sculpteur d'Aix qui vivait au XVIII^e^ siècle; une *Vénus* un peu lourde de Chardigny le père, et, du même, un très-beau groupe en plâtre, le *Mariage samnite*, que l'on prendrait pour une composition de Louis David traduite en sculpture. Le fils de Louis Hubac, ce statuaire toulonnais dont la *Gazette* a raconté l'histoire[1], a tenu à honneur d'enrichir l'exposition de toutes les maquettes, modèles, bas-reliefs et études qu'il a pu réunir de son père. Le modèle de la fontaine élevée à Nîmes par Pradier se dresse en face du buste de Cuvier par David d'Angers. N'oublions pas, comme une curiosité de la sculpture, un bois de bibliothèque que l'on dit sculpté par Puget, mais qui doit être l'œuvre de son élève et ami François Caravaque.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, Louis Hubac, par E. Saglio.

PORTRAIT DES FILLES DE JOSEPH BONAPARTE

Par Louis David.

Nombreuse et variée, la collection de dessins de maîtres demanderait une discussion approfondie, si l'on voulait vérifier l'authenticité des noms sous lesquels ils se présentent. Ce sont, on s'en doute bien, les plus grands de l'histoire de l'art : Raphaël, Michel-Ange, André del Sarte, Corrége, Rembrandt, etc. Contentons-nous de dire qu'ils ne nous ont pas paru toujours appliqués au hasard. Deux fragments de cartons, de Jules Romain, appartenant à M. Gendarme de Bévotte, d'Avignon, suffiraient à rendre cette collection intéressante. L'intérêt, d'ailleurs, s'y concentre principalement sur l'école française, et plus encore sur les artistes du Midi. On retrouve là, mêlés à Lafage, à Lagrenée, à Natoire, à Boucher, à Casanova, à Greuze, à Prudhon, à Girodet, à Charlet, à Decamps et à M. Ingres[1], les maîtres provençaux dont nous avons décrit les œuvres peintes : Renaud-Levieux, Puget, admirable dans ses dessins de marine sur vélin; Dandré-Bardon, les Vanloo, les Parrocel, Fragonard, Verdussen, Peyron, Réattu, Granet, Papéty et l'inimitable Constantin, tantôt chaud et puissant comme un paysagiste hollandais, tantôt léger et fin comme Francisque Milet dans ses eaux-fortes, ici Téniers de la Provence, là figuriste plein de grâce, plus naïf que Boissieu, ailleurs devançant Decamps par la façon dont il jette le soleil sur les murailles; toujours unissant, à une exécution qui sent le vieux maître, un sentiment du paysage très-individuel et très-local. Près de ces noms déjà cités, on en voit apparaître quelques nouveaux : David, prédécesseur immédiat de Constantin, comme lui dessinateur de paysage; Giry, qui essaya en vain d'être leur rival; Toro, sculpteur plus connu par ses dessins d'ornements, auteur de six grandes compositions longtemps attribuées au Puget, que lui restitue son historien, M. le docteur Pons; Goyrand, peintre d'Aix bien oublié; Gibelin, plus connu au double titre de peintre et d'archéologue, et, parmi les plus récemment enlevés à un art qu'ils ont su rendre original, l'aquarelliste Camoin et le gouacheur Engalière.

Quelques estampes complètent l'ensemble de l'exposition marseillaise. Ce sont, d'une part, les pièces les plus rares et les plus précieuses, choisies avec un soin particulier, dans sa riche collection, par M. Gabriel, président de la commission des beaux-arts; de l'autre, des spécimens très-rares, et souvent uniques, des maîtres provençaux, extraits des cartons de M. le docteur Pons. Quelques autres amateurs, M. Roux de Saint-Barnabé, M. Olive, M. de Saint-Jacques, ont apporté aussi leur contingent.

1. Deux portraits, à mi-corps, à la mine de plomb sur papier teinté jaune : l'un est le portrait de Clérian fils, signé *Ingres, Rome, 1814*; l'autre celui de Granet, *Ingres, à Rome, 1812*. — Ces portraits doivent s'ajouter à ceux dont M. Galichon a dressé le catalogue (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er juillet 1861).

On voit ainsi se développer un abrégé de l'histoire de la gravure, depuis la *Nativité* de Martin Schöngauer, la *Passion*, la *Mélancolie* et l'*Enfant prodigue* d'Albert Dürer, le *Moine Sergius* de Lucas de Leyde, les *Femmes au Zodiaque* et le *Massacre des Innocents* de Marc-Antoine, jusqu'aux portraits de Masson, de Nanteuil et d'Édelinck, en passant par la pièce aux Cent Florins, le *Rembrandt appuyé*, le *Christ au Roseau* de Van Dyck, les Goltzius, les Paul Ponce, les Bolswert, sans oublier Callot, Valentin Lefebvre, Mellan et Poilly. Au milieu de ces maîtres se représentent encore les Parrocel, et Constantin, auteur de cinq eaux-fortes dont M. Pons est probablement seul à posséder des épreuves.

Si nous avons aussi longuement insisté sur l'exposition de Marseille, c'est que jamais exposition régionale ne nous a paru répondre mieux au but qu'elle se proposait. Le nombre et la qualité des objets exposés méritent l'attention des hommes de goût. Les érudits ont pris plaisir à voir sortir de la nuit de l'oubli tant d'artistes méconnus, et surtout ces peintres et sculpteurs du Midi de la France, qui s'élèvent à plus d'une centaine. Des tableaux d'une importance historique bien souvent constatée sont venus là faire vérifier leurs titres en pleine lumière. Ç'a été, pour plus d'une œuvre et plus d'un homme, l'heure d'une discussion suprême, qui ne se renouvellera pas de longtemps. Enfin, cette exposition a fourni aux amateurs provençaux l'occasion de s'affirmer en public. Il nous a paru curieux de préciser le nombre de ceux qui y ont pris part; nous en avons compté cent quatre-vingt-trois pour la ville de Marseille, cinquante-trois pour Aix, trente-deux pour Avignon, dix-neuf pour les autres localités de la Provence, du Comtat et du Languedoc.

Vienne maintenant le Manchester français, les organisateurs de cette vaste exposition nationale sauront à quelles portes frapper : les exhibitions régionales leur ont préparé les voies. Pour ce qui concerne le Midi de la France, ils n'auront qu'à suivre les traces de la commission de l'exposition marseillaise. Le zèle et l'intelligence de cette commission ont en effet laissé bien peu à faire.

LÉON LAGRANGE.

LIVRES D'ART

Histoire des Peintres. — École hollandaise, 2 *vol. in-8°*, *par* M. Charles Blanc. — *Paris*, J. Renouard; 1861.

Lorsque M. Charles Blanc entreprit, en 1849, l'*Histoire des Peintres de toutes les écoles*, ses amis s'effrayèrent de l'immensité de la tâche qu'il imposait à son courage. Sans parler des obstacles de toutes sortes que pouvait opposer à l'exécution d'une pareille œuvre l'indifférence d'un public qui, on peut le dire sans exagération, n'est pas accoutumé de mettre les livres d'art au premier rang de ses besoins, l'auteur avait à lutter contre des difficultés inhérentes au sujet même et qui, pour une plume moins bien taillée, eussent été insurmontables. Il a pu être facile jadis d'écrire sur la peinture, et, sans être bien vieux, quelques-uns d'entre nous se rappellent le temps où la biographie d'un artiste ne coûtait guère que l'effort d'une matinée. Dans cet âge candide de la littérature historique, il suffisait d'ouvrir le premier dictionnaire venu, et d'habiller à la moderne les faits, les erreurs, les mensonges accrédités par un écrivain qui lui-même les avait empruntés à un livre antérieur. A cette époque d'une crédulité merveilleuse, il ne serait entré dans la pensée de personne de contrôler une date incertaine, de s'enquérir d'une affirmation invraisemblable, et bien moins encore de discuter librement le mérite d'un maître ou le prestige d'une renommée. L'autorité d'une tradition mal comprise avait mis un bandeau sur les yeux de la critique, et la foi était alors si robuste qu'on a vu des écrivains, honnêtes d'ailleurs, parler avec respect du *Dictionnaire* de Lacombe, et trouver quelque douceur aux *Anecdotes* de l'abbé de Fontenay.

Ces temps primitifs ne sont plus. Les études historiques ont marché à pas de géant; l'esprit d'examen s'est réveillé dans sa libre audace; les lettrés, comme les lecteurs, ont résolu d'en finir avec les mots stériles, et, — fatalité que nul n'aurait prévue en 1820, — pour raconter aujourd'hui la vie d'un sculpteur ou d'un peintre, il faut la savoir.

Mais quand notre curiosité demande à l'écrivain une science si complète, un zèle si patient, sait-elle bien ce qu'elle exige de lui? Se doute-t-elle des difficultés, des impossibilités qui entravent la plume la mieux informée? Au moment d'écrire la vie d'un

LES CHIENS

Fac-simile d'une estampe de Pierre de Laar.

maître, le biographe s'entoure de tous les documents qu'il peut réunir : le cabinet des estampes, les collections des amateurs, les catalogues des musées, les livres publiés en France ou hors de France sont successivement interrogés; les souvenirs de voyage sont mis à profit; les amis sont consultés; peu à peu, la personnalité de l'artiste qu'on étudie se dégage et se précise; l'œuvre est connue, l'homme est compris; on prend la plume, on s'interrompt pour chercher encore; enfin, après une étude cent fois entravée et reprise, on achève le portrait du maître et l'on s'arrête, sinon satisfait, du moins tranquille, parce qu'on croit avoir tout dit. Mais bientôt on apprend qu'un érudit, en feuilletant les anciens registres d'une paroisse lointaine, a découvert une date ignorée, un renseignement inconnu. L'échafaudage si péniblement élevé chancelle alors sur sa base, et le travail est à refaire. Ah ! le sage ami de Pymandre n'avait pas ces ennuis; Roger de Piles ne connut pas ces peines; d'Argenville ne vit jamais sa sérénité troublée par de pareilles inquiétudes!... Mais que sera-ce si, recommençant pour chaque maître un même labeur, il faut écrire non pas une, mais cent, mais quatre cents biographies ! De quelle volonté persistante ne faudra-t-il pas être doué pour venir à bout de cette œuvre infinie? Par quels artifices tenir en haleine la curiosité du lecteur pendant un entretien si prolongé, et comment, en des sujets qui fatalement se ressemblent toujours un peu, parvenir à diversifier sa manière, tout en conservant, à propos de tant de maîtres, l'inébranlable assurance de sa critique et de sa foi?

Ces difficultés, et bien d'autres encore, se sont sans doute présentées à l'esprit de M. Charles Blanc lorsqu'il a pris la plume pour écrire le premier mot de son livre. Elles ne l'ont point arrêté, elles n'ont pas même ralenti la publication de son œuvre. Depuis douze ans qu'elle est commencée, l'*Histoire des Peintres* poursuit son cours avec la régularité précise d'un journal périodique. Ni les remarquables travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* et ailleurs, ni les excursions lointaines, rien n'a empêché M. Charles Blanc de mener de front l'histoire des écoles diverses, car, de même que pour le percement du mont Cenis, l'œuvre a été entreprise par tous les bouts à la fois. Sans doute des écrivains d'une compétence parfaite, MM. Henri Delaborde et W. Bürger, sont venus quelquefois apporter à l'auteur l'appui de leur talent et de leurs études spéciales; mais M. Charles Blanc n'en a pas moins écrit à lui seul l'histoire de deux écoles, celle de l'école française qui dans quelques mois sera complète, et celle de l'école hollandaise, aujourd'hui achevée, et à laquelle nous ne voulons pas être les derniers à souhaiter la bienvenue.

L'*Histoire des Peintres de l'école hollandaise* forme deux splendides volumes in-quarto qui, sans parler des innombrables gravures qui en illustrent les pages, contiennent la biographie, détaillée ou sommaire, de cent quarante maîtres diversement célèbres. Une part inégale — et ici l'inégalité c'est la justice — a été faite à chacun de ces peintres, soit qu'ils aient paru mériter les honneurs d'une notice étendue, soit que, moins haut placés dans la hiérarchie de l'école, ils n'aient été jugés dignes que d'une appréciation plus brève. Tous les maîtres qui ont brillé dans l'art hollandais et la plupart de ceux qui n'y ont joué qu'un rôle secondaire sont ainsi étudiés dans leur biographie et dans leur œuvre, et, si la liste n'est pas plus longue, c'est que M. Charles Blanc n'a pas voulu faire un dictionnaire, et qu'il doit y avoir à tout une fin et une mesure.

Le livre s'ouvre par une introduction, morceau d'une haute saveur dans lequel l'historien, après avoir déterminé les conditions spéciales qui ont permis à l'art hollandais de s'affirmer avec tant d'originalité et de puissance, retrace à grands traits les faits

principaux de ses glorieuses annales. Ce sont là des pages intelligentes et vives, et chacun y trouvera son profit. Rien n'est instructif, en effet, comme l'histoire de l'école hollandaise. Après la période confuse, et d'ailleurs si mal connue, qui remplit le XV^e^ siècle (on reprochera peut-être à M. Charles Blanc d'avoir glissé si vite sur les hardis initiateurs de cette époque), l'art hollandais débute avec un maître admirable et tendre, Lucas de Leyde, dont les premières eaux-fortes sont de 1508. Et ici un fait doit nous frapper d'abord, c'est que la Hollande, un peu lente en ses sages allures, arriva la dernière dans l'arène, non que son génie fût hostile à la culture de l'art, mais parce que, ainsi que l'établit l'auteur, ce grand peuple n'était pas parvenu encore à conquérir son autonomie. Cependant la nationalité se constitue, la Hollande a formulé la loi qui sera la règle de sa vie morale. Mais à peine l'art a commencé, qu'un souffle puissant venu de la lointaine Italie s'abat sur cette plante fragile et menace de la faire périr en mêlant à sa sève généreuse un principe étranger. Lucas de Leyde et Jean Schoreel purent assister à cette transformation. Chacun alors, oublieux du pays qui grandissait, se hâta de se faire Italien. Martin Hemskerk et Lambert Zustris, Corneille de Harlem et Abraham Bloemart, tous courent se réchauffer au soleil de Venise ou de la Toscane, et, trop aisément trompés, ils abandonnent leurs qualités natives pour s'affubler d'un style d'emprunt; ils se parent de costumes élégants qui vont mal à leur vulgarité robuste, à leurs traits qu'anime une bonhomie intelligente, mais sans noblesse. La peinture, telle que la comprennent ces maîtres dépaysés, est faite de violences florentines mêlées au goût barbare; si bien que, jusqu'aux premières années du XVII^e^ siècle, l'art hollandais s'achemine vers la décadence avant même qu'il lui ait été donné de s'affirmer et de se connaître.

Il fallait donc que le génie national abandonnât brusquement la voie de l'imitation italienne, et marchât libre dans ses propres sentiers. Ce fut Rembrandt qui rompit le nœud gordien. M. Charles Blanc a trouvé d'excellentes paroles pour saluer l'avénement du libérateur. Et comment ne pas l'aimer ce magicien, cet inventeur, ce poëte, à qui rien d'humain n'est étranger, qui descend au plus profond du cœur, et qui pénètre, comme dirait sainte Thérèse, à travers « les sept enceintes du château de l'âme! » Cette évocation du monde intérieur est le fait capital de l'histoire de l'art à cette époque, et, sous ce rapport, Rembrandt est le plus grand maître du XVII^e^ siècle.

Le puissant artiste de Leyde a donné à la peinture hollandaise sa formule suprême. Tel n'est pas, il est vrai, l'avis de M. Charles Blanc. Dans sa pensée, développée d'ailleurs avec un talent qui convaincra plus d'un bon juge, le caractère essentiel de l'art hollandais, c'est un naturalisme rigoureux, une constante étude des réalités extérieures. A ce point de vue, Rembrandt aurait été fidèle, dans sa jeunesse, au principe de l'école, mais il s'en serait écarté peu à peu, et en transfigurant l'aspect des choses, en leur prêtant, par les jeux de la lumière et de l'ombre, une sorte de fantasmagorie, ce serait lui — ce sont les paroles mêmes de M. Charles Blanc — qui aurait contribué à faire perdre à l'école son originalité, qui consistait justement dans le naïf de l'imitation. Et l'auteur, complétant et peut-être exagérant sa pensée, va jusqu'à dire que si Rembrandt est le premier artiste de son pays, il n'en est pas le plus hollandais.

Ces déclarations sont très-graves. Le temps nous manque pour les discuter; mais il nous paraîtrait fâcheux que, sous l'autorité de M. Charles Blanc, elles fissent leur chemin dans le monde. Aussi, sans nous interdire le droit de revenir tôt ou tard sur cette intéressante question, nous marquerons dès aujourd'hui le point qui nous sépare de l'auteur de l'*Histoire des Peintres*. Que si on admet pour un instant que le principe

essentiel de l'art hollandais est l'imitation de la nature, il nous semble qu'en ses plus grandes audaces, Rembrandt ne l'a pas trahi. Assurément il y est fidèle à son début, lorsqu'il peint *la Leçon d'anatomie* et les portraits du cabinet de madame Van Loon; mais il s'en souvient encore lorsque, praticien consommé, il achève aux dernières années de sa vie la merveille de l'art moderne, *les Syndics des marchands drapiers*. Ce tableau est de 1661. Rembrandt alors est terrible et fort comme un lion déchaîné, et cependant il ne s'est jamais montré plus réaliste que dans cette peinture où les vêtements, les meubles, le tapis qui recouvre la table, semblent plus vrais que la nature elle-même. Le mot significatif : « Voilà mes antiques, » est parfaitement hollandais, et c'est Rembrandt qui l'a prononcé. Mais ici il faut aller plus loin : l'art des maîtres d'Amsterdam, de Harlem et de Leyde n'est pas tout entier dans la stricte représentation de la nature extérieure. Certes, les cuisines de Kalf ont leur valeur, et j'admire les déjeuners de David de Heem; mais à côté de ces peintres, qui sont de purs naturalistes, il y a les paysagistes, qui sont des poëtes; il y a surtout cette légion de maîtres familiers, mélancoliques ou moqueurs : Jean Steen, dont le rire est si franc; Brauwer, si tragique parfois dans ses luttes de buveurs furieux; Metsu, si discrètement sentimental; Terburg et ses élégances, et, au-dessus de tous, le grand Ostade, qui a l'air de raconter la comédie hollandaise, mais qui, en même temps, nous donne au vif la comédie humaine. Non, ce ne sont pas des réalistes terre à terre, ces maîtres indépendants qui ont vu de si près l'âme et ses misères, et qui l'ont exprimée dans sa vérité éternelle. Ce sont — je parle des forts — des fils de Rembrandt, qui fut leur inspirateur suprême. Or, s'ils sont Hollandais, et je ne sache pas que ce titre puisse leur être contesté, Rembrandt l'est aussi; seulement, il l'est avec génie, il l'est cent fois davantage. Et la preuve, c'est qu'après la mort du grand artiste, lorsqu'il ne fut plus là pour expliquer et pour séduire, les peintres, désormais sans boussole, allèrent au hasard et cessèrent précisément d'être Hollandais. Rembrandt avait tenu en échec le principe de l'imitation italienne; il a à peine fermé les yeux que l'art étranger envahit de nouveau les Pays-Bas, et dès lors il n'y eut plus de Hollande. Dès que Gérard de Lairesse vient installer à Amsterdam son pédantisme affadi, le virus académique s'infiltre dans les constitutions les plus saines, et l'art est perdu. L'histoire de la peinture néerlandaise au XVIII^e^ siècle est sinistre comme une agonie; elle ne s'est guère égayée depuis lors, car, bien qu'une renaissance nous ait été bien des fois promise, nous sommes encore à l'attendre.

Ainsi, sauf en ce qui concerne Rembrandt, qui, selon M. Charles Blanc, apparaît dans l'école comme une exception admirable et inquiétante, et qui — si nous avions le droit de penser autrement que nos maîtres — serait au contraire, pour nous, l'expression la plus élevée du génie national, notre entente est complète sur tous les points, et l'histoire de l'art hollandais est bien telle que l'ingénieux écrivain l'a racontée. L'école étant ainsi appréciée dans ses tendances générales, M. Charles Blanc entreprend ensuite la série des monographies, sympathiques études qui, depuis Lucas de Leyde jusqu'à Van Spandoenck, font défiler devant le lecteur une charmante galerie de portraits. Ici, c'est l'histoire prise en détail, et cette enquête par voie d'analyse confirme hautement la vérité de la loi générale que nous formulions tout à l'heure. Dans ces biographies d'artistes, M. Charles Blanc a toutes les habiletés, tous les bonheurs. Les peintres des scènes familières, les Metsu, les Pierre de Hoogh, les Terburg, lui ont inspiré des pages pleines d'intimité et de vie; il a noté d'un trait définitif les qualités diverses qui donnent tant de ressemblance et de saveur historique aux portraits d'Antoine More, de

LA DAME AU LUTH

Tableau de Terburg.

Théodore de Keyser, de Van der Helst. Paysagiste avec les peintres de paysages, il a parlé en poëte des ciels mélancoliques de Jacques Van Ruysdael, des vertes prairies d'Hobbéma, des clairs de lune de Van der Neer, et de ces marines si sobres et si justes où W. Van de Velde fait glisser ses bruns navires sur l'eau blonde de la mer du Nord. Les appréciations de M. Charles Blanc sont exactes et senties; à peine pourrait-on y noter çà et là une exagération, bien pardonnable d'ailleurs, dans le sens de l'éloge; mais en général elles sont conçues dans la vraie mesure. Quant au talent littéraire que l'auteur a fait paraître en ce long ouvrage, il serait superflu de le louer dans une Revue où il en a donné tant de preuves. Il est maître en l'art de bien dire; sa phrase ondoie et se replie, elle a le rhythme et l'élan. Enfin, dans cette série de portraits où la monotonie de la forme semblait presque une des fatalités du sujet, M. Charles Blanc a su adapter son style à l'étude de chaque maître, et changer de manière sans altérer la grande harmonie de son œuvre. Ce sont là certes des qualités dont tout le monde lui tiendra compte, et ceux-là surtout qui, s'étant essayés dans cet art difficile, y ont si peu réussi.

Toutefois, à prendre l'*Histoire de l'école hollandaise* au point de vue purement historique, il y a peut-être une observation à faire. Toutes les biographies qui composent ce livre n'ont pas été écrites à la même époque, et il en est quelques-unes qui datent déjà de dix ou douze ans. Il en résulte que M. Charles Blanc n'a pu, dans ces premiers portraits, tenir compte des informations nouvelles que des chercheurs, acharnés à fouiller les archives et à scruter les œuvres, ont pu apporter depuis à l'histoire de quelques maîtres. Nous n'en citerons qu'un exemple : M. Charles Blanc fait naître Jacques Van Ruysdael en 1635. Cette date a été longtemps vraisemblable, mais elle a cessé de l'être depuis qu'on a trouvé des tableaux de ce maître authentiquement signés de 1645 et de 1648. Résignons-nous donc à vieillir un peu l'éminent paysagiste : lorsque M. Charles Blanc réimprimera son livre, il devra, je crois, — ainsi que l'ont d'ailleurs proposé M. Bürger et M. Villot, — faire naître Ruysdael *vers* 1630. Quelques autres indications devront aussi être revisées. Mais je remarque en même temps que pour les biographies qu'il a rédigées en dernier lieu, M. Charles Blanc est tout à fait au niveau de la « science, » comme nous disons, nous autres amants de la chronologie. Nous avons l'espoir que son livre contribuera à convertir ces pêcheurs endurcis qui s'obstinent à faire mourir Metsu en 1658 et Wynants en 1670, et qu'il fera hâter le pas aux retardataires qui refusent de comprendre le prix des dates, ces agrafes d'or dont se sert l'Histoire pour retenir les plis flottants de son manteau.

Les deux volumes de l'*École hollandaise* se complètent et s'éclairent par un grand nombre d'illustrations intercalées dans le texte. La biographie de chaque maître est accompagnée d'un portrait — quand il existe de lui une effigie authentique — et d'une ou de plusieurs gravures représentant les pages les plus significatives de son œuvre. Ainsi l'image se mêle à la parole écrite, et ajoute aux jugements de l'historien l'autorité de la démonstration et de l'évidence. La plupart de ces illustrations sont choisies avec un soin qui témoigne d'une direction intelligente, et il est facile de remarquer que les artistes et les graveurs attachés à cette grande entreprise semblent faire chaque jour des progrès, les livraisons récemment publiées étant en général mieux réussies que les premières. Les *Joueurs* de Thomas Wyck, les *Chiens* de Pierre de Laar, et la *Dame au luth* de Terburg, qui accompagnent cet article, disent assez ce que les graveurs de l'*Histoire des Peintres* savent faire, lorsqu'ils sont guidés par des dessins savamment préparés. M. Bocourt a crayonné, avec

une libre élégance, la plupart des portraits qui ornent les deux volumes; on lui doit aussi l'illustration de plusieurs monographies, notamment celle de Lucas de Leyde, qui est parfaite. MM. Daubigny et Villevieille ont reproduit les œuvres des paysagistes. Les scènes historiques, les intérieurs de tavernes, les tableaux de la vie intime sont dus à MM. Charles Jacque, Cabasson, L. Marvy, Pasquier, Freeman, et à quelques autres encore. Quant aux graveurs, il serait trop long d'en donner la liste; mais, on le sait, ce sont les meilleurs parmi les artistes qui, rajeunissant un art oublié, ont appris à tailler le buis d'une main tour à tour vigoureuse ou légère.

Ainsi les deux volumes de l'*École hollandaise* sont au niveau de la grande histoire dont ils racontent, avec la plume et avec le crayon, les phases glorieuses. Les quelques imperfections qu'une critique sévère y pourrait relever sont inséparables d'une œuvre de cette importance, et ne sauraient en diminuer la valeur. Un point doit nous toucher surtout : lorsque M. Charles Blanc, qui a si bien le sentiment de l'art héroïque, se prit, en ces dernières années, à étudier de plus près les merveilles de l'antiquité; lorsqu'on le vit, après avoir invoqué la muse grecque, entreprendre son voyage à la recherche du *canon* de Polyclète, on put craindre un instant que cette noble préoccupation de l'idéal ne nuisît dans son esprit aux maîtres de l'école hollandaise. Pour nous, nous tremblions qu'à son retour d'Athènes, l'auteur de la *Grammaire des Arts* ne traitât un peu durement les buveurs d'Ostade, qui, il faut bien le reconnaître, ne ressemblent guère aux demi-dieux taillés dans le paros par Lysippe ou par Praxitèle. Mais M. Charles Blanc sait que l'art est infini dans ses manifestations, comme la pensée humaine dans son rêve; il a senti que, malgré la distance qui les sépare, il y a un trait d'union entre l'idéal et la vérité, et il a conservé à ces maîtres naïfs de la comédie éternelle la place qu'ils s'étaient faite dans sa sympathie et dans sa justice. Aussi son livre demeurera-t-il comme un des plus éclatants hommages qui aient été rendus jusqu'à présent au génie de l'art hollandais.

PAUL MANTZ.

PRUDHON, *par* Edmond *et* Jules de Goncourt; *étude contenant 4 dessins gravés à l'eau-forte. — Paris*, 1861; *imprimé à Lyon par Louis Perrin.*

Des trois études que MM. de Concourt ont déjà publiées[1], celle-ci est la plus finement ciselée. Pour louer un maître chez qui la grâce est la qualité la plus visible, mais non pas la plus sérieuse, ils ont su tempérer le mouvement parfois trop agité de leur style; ils sont entrés dans l'intimité la plus parfaite de cette âme toujours altérée d'idéal, de ce cœur frappé par le sort avec une persistance étrange, quittant, jeune, une mère qu'il adorait, épousant tête baissée une femme indigne de sa délicatesse, perdant à l'aube du repos une affection basée sur les plus rares qualités de l'esprit, du sentiment et de l'éducation; et ils ont tout dit ou tout fait deviner avec la convenance la plus parfaite. Ils ont abordé avec franchise cette grande figure d'artiste français qui tient encore au XVIII^e^ siècle par la préoccupation littéraire du sujet, et qui fait pressentir l'école naturaliste par son sentiment exquis du paysage. Par un privilége

1. Voir, pour les *Saint-Aubin*, la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 246, et, pour le *Watteau*, le t. VIII, p. 126.

unique et tout moderne, Prudhon a su tempérer l'expression la plus brûlante de la volupté par la pudeur, et il nous permet enfin d'opposer à l'Italie un coloriste qui dessine plus correctement que Corrège, auquel on le compare banalement à cause de certains airs de tête empruntés au Faune antique, mais qui, pour la fermeté des plans, la suavité du modelé, la vie intime des yeux et l'ambiguïté du sourire, rappelle plutôt le grand Léonard, devant les œuvres duquel il écrivait : « Pour moi, je n'y vois que perfection, et c'est là mon maître et mon héros... »

Quoique l'on ait déjà beaucoup écrit sur la biographie de Prudhon, MM. de Goncourt ont rajeuni le sujet en rapprochant ses lettres à M. de Joursanvault, publiées dans les *Archives de l'Art français,* d'autres documents fournis par MM. Laperlier ou Marcille ; et son séjour à Rome est tout à fait nouveau et intéressant.

Nos lecteurs n'ont point oublié le portrait de mademoiselle Mayer que M. Léopold Flameng avait reproduit avec charme d'après un dessin appartenant à M. Carrier ; M. J. de Goncourt a tenté, et non sans succès, de traduire à l'eau-forte la petite esquisse peinte que possède M. Laperlier. Nous ne pouvons la publier ici, puisque les cuivres qui ornent ces plaquettes ont été biffés après le tirage des deux cents exemplaires ; mais voici au moins le portrait tracé... à la plume : « Ce n'était point une jolie femme que mademoiselle Mayer. Une peau très-brune, un nez presque épaté, une grande bouche rappelaient en elle, au premier regard, le type de la mulâtresse. Pourtant, regardez ce portrait passé de l'alcôve, où Prudhon le garda jusqu'à sa mort, dans les mains de l'heureux M. Laperlier ; c'est une enchanteresse que cette femme sans beauté. Dans ce visage que la vie et l'âme de la physionomie illuminent, tout est charme, jusqu'à ce nez épaté et cette grande bouche. Sous mille petites boucles noires, folles et libres, qui font jouer sur le front les anneaux de leurs ombres légères et battent les joues de leurs tortillons défrisés, un sourire errant voile de tendresse deux grands yeux noirs, allongés et fendus comme les yeux de l'Orient. La lumière accuse un méplat charnu et sensuel sur le petit nez dont les deux narines se retroussent dans l'ombre. Le rire semble chatouiller la bouche au coin malicieux qui s'entr'ouvre et montre à demi les dents. Le dessous des yeux, du nez, cette bouche et tout le bas du visage éclairé, selon l'habitude de Prudhon, avec les grands partis pris d'un jour d'atelier, s'enfoncent dans des ombres étranges où le regard se perd en rêveries. Amoureuse, moqueuse, sentimentale, ardente, pensive, voluptueuse, passionnée, telle est cette tête mystérieuse et fascinatrice dans sa mutinerie, où l'on retrouve l'énigme du sourire de la Joconde... Mais l'âme du maître a passé dans cette image, faite à si peu de frais, avec si peu d'efforts, légère comme un souffle, immortelle comme un baiser du génie ! Cette figure vous ravit avec ce je ne sais quoi de magique qui, dans les chefs-d'œuvre, est au-dessus et au delà de la peinture, et semble échapper à la matérialité des moyens du peintre, à l'épaisseur des couleurs, aux liens de la ligne. Et ce n'est plus une femme que l'on croit voir, mais le type même de Prudhon, sa Muse familière et bien-aimée incarnée dans la grâce et la volupté de son œuvre. »

A des pages senties et gracieusement écrites, M. Edmond de Goncourt a joint un croquis d'après le groupe de la Némésis « à l'aile de vautour » traînant le meurtrier éperdu devant la *Justice divine,* dans l'admirable dessin que possède le Louvre. Il a gravé *Psyché enchaînant l'Amour,* détail charmant fait pour le bras d'un fauteuil destiné à Marie-Louise ; le *Portrait de mademoiselle Mayer,* et un profil de l'*Impératrice Marie-Louise,* qui est de l'effet le plus délicat et du travail le plus souple.

MM. de Goncourt préparent en ce moment : « *Chardin, Latour, Greuze, Moreau,*

et les vignettistes *Debucourt*, *Fragonard*, *l'École de Watteau*, *les Amateurs*, *Boquet*, dessinateur des costumes de l'Opéra, *Clodion* le sculpteur, *Germain* l'orfévre, *Riesener* l'ébéniste, études qui ne dépasseront pas seize livraisons, et pour lesquelles les auteurs font appel à toute personne assez bienveillante à leur œuvre pour leur communiquer les documents, les renseignements ou les objets d'art capables d'éclairer leurs recherches biographiques. » Il serait désirable qu'ils obtinssent de M. Louis Perrin des têtes de pages, des lettres ornées et des culs-de-lampe imités de ces livres du XVIII^e^ siècle qui en contiennent tant de charmants. Il faut que, lorsque la main soulève la couverture de ces plaquettes, si distinguées et par l'esprit qui les anime et par l'exécution typographique, l'œil puisse ne pas dire tout d'abord à l'esprit que François Boucher était un contemporain des Valois. Les ornements du XVI^e^ siècle ne peuvent évidemment pas servir indifféremment pour toutes les époques.

PHILIPPE BURTY.

HISTOIRE DE LA VILLE DE REIMS, DEPUIS SA FONDATION JUSQU'A NOS JOURS, 1 *vol. in*-12 *de* 180 *pages avec planches.* — *Reims*, Brissart-Binet, 1861.

Il est peu de villes qui puissent autant intéresser l'antiquaire et l'archéologue que la vieille cité des sacres « dont l'origine se perd dans la nuit des temps, » comme disent tous les Guides, et comme le répète celui que nous avons sous les yeux. Aux monuments romains ont succédé les monuments du moyen âge, et parmi ceux-ci l'église de Saint-Remi et la cathédrale occupent le premier rang, non-seulement dans la cité, mais encore dans l'histoire de l'art français.

On ne connaît bien la sculpture du XIII^e^ siècle qu'après avoir étudié et admiré les magnifiques statues de la cathédrale, qui est en outre l'un des monuments les plus homogènes que nous connaissions. Son trésor et sa bibliothèque possèdent des œuvres uniques en bronze et en orfévrerie. Les toiles peintes, le sarcophage antique de cette basilique sont célèbres, de sorte que celle-ci est un musée en même temps qu'une église. Ce sont toutes ces richesses que fait connaître l'*Histoire de la ville de Reims* éditée par M. Brissart-Binet, libraire de la Société des bibliophiles rémois. Une histoire monétaire de Reims, excellente innovation, sert d'introduction au livre, qui est surtout un guide historique à travers la ville. Une nomenclature des usages singuliers du moyen âge doit surtout être remarquée. Une bibliographie rémoise termine le volume, mais celle-ci est fort incomplète, car elle ne signale ni les *Trésors de Reims*, ni *Notre-Dame de Reims*, par M. Tarbé, ni plusieurs des livres qui ont été écrits sur l'intéressante cité. Notons enfin que certaines parties, comme la description de la cathédrale, ne perdraient rien à être plus étendues. A. D.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1861 [1]

I. — HISTOIRE

Esthétique

L'uomo d'arte e l'uomo di scienza, ossia un' opinione di Antonio Rosmini, presa a considerare in Giuseppe Garrigos; da Stefanucci Ala. Roma, 1861; in-8 de 149 pages.

De l'art chrétien, par A.-F. Rio; Notice par Albert du Boys. Paris, 1861; in-8 de 15 pages.

La deuxième édition de *l'Art chrétien* a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 365.

Questions d'art et de morale, par Victor de Laprade, de l'Académie française. Paris, 1861; in-8 de 451 pages.

Contient, entre autres dissertations : I. Prolégomènes d'une histoire des arts. Unité de l'art. Division et limites des genres. — III. Des préceptes en matière d'art et des facultés de l'artiste. — IV. De la croisade contre l'antiquité et du génie de la Grèce. — X. La poésie et l'industrie. L'art devant le suffrage universel. —Voir le *Constitutionnel* du 16 septemb. 1851.

Comment faut-il encourager les arts, par Louis Viardot. Paris, 1861; in-12 de 89 pages.

Post-scriptum à la brochure Comment faut-il encourager les arts? par Louis Viardot. Paris, 1861; in-8 de 16 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 190, un article de M. Ph. Burty sur cette brochure.

Beaux-arts et artistes, par J. Adhémar. Paris, 1861; in-18 de 216 pages.

Le parfait connaisseur, ou l'art de devenir un critique d'art en deux heures, imité de l'allemand par N. Martin. Paris, 1861; in-18 de 72 pages.

L'Art et les artistes en France, par Laurent Pichat. 2e édition. Paris, 1861; grand in-32 de 188 pages.

Bibliothèque utile. — La première édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 375.

Les artistes de Bourges, depuis le moyen âge jusqu'à la Révolution, par le baron de Girardot. Paris, 1861; in-8 de 88 pages.

Extrait des *Archives de l'art français* (2e série), livraisons de mai et juillet 1861. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 366.

Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, fondée en 1844 par M. le baron Taylor. 17e année, 1861. Paris, 1861; in-8 de 96 pages.

Adresse de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, architectes et dessinateurs au Congrès d'Anvers, par M. Étienne Blanc, vice-président de l'Association. Paris, 1861; in-4 de 13 pages.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 357-375; t. VI, p. 375-382; t. VIII, p. 375-383, et t. X, p. 365-378. On peut se procurer aux bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts* toutes les publications mentionnées dans la Bibliographie.

Cette adresse devait être lue au Congrès par M. le baron Taylor, mais l'ordre adopté pour les travaux s'y est opposé.

Voir, sur le Congrès d'Anvers, un article de M. Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 279-284.

Annuaire de l'Association des artistes musiciens, fondée en 1843 par le baron Taylor. 18e année, 1861. Paris, 1861; in-8 de 120 pages.

Acte constitutif de la Société des Arts-Unis. Paris, 1861; grand in-8 de 24 pages.

Des Sociétés des amis des arts en France, par Léon Lagrange. Paris, 1861; grand in-8 de 80 pages.

A paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Société des amis des arts de Bordeaux. 10e année, 1861. Compte rendu de la commission administrative. Bordeaux, 1861; in-8 de 24 pages.

Société des amis des arts de Lyon, fondée en 1836. Compte rendu, le 5 juillet 1861, à l'assemblée générale des actionnaires. 25e exercice. 1860-1861. Lyon, 1861; in-8 de 31 pages.

On trouve, pages 28-31, l'indication des œuvres acquises par la Société à son exposition de 1861, la liste des œuvres données par les ministres d'État et de l'instruction publique, et celle des tableaux acquis par des amateurs.

Annuaire de la Société libre d'émulation de Liége pour l'année 1861. Liége, 1861; in-12 de 493 pages.

Contient, entre autres choses, divers mémoires sur l'archéologie et les beaux-arts.

Les deux écoles archéologiques (à propos d'un volume de l'Archéologie pyrénéenne de M. Alexandre du Mège), par M. Charles des Moulins. Bordeaux, 1861; in-8 de 15 pages, avec une planche.

Extrait des *Actes de l'Académie impériale de Bordeaux*. 3e trimestre 1860.

Annuaire historique et archéologique de Bretagne, par M. A. de La Borderie. Année 1861. Rennes et Paris, 1861; in-12 de XX et 248 pages.

Ire année. Un prospectus a paru en 1860.

Un artiste véritable, par P.-B. Fournier. Paris, 1861; in-8 de 8 pages.

En vers. — Extrait du *Bulletin de la société libre des beaux-arts*.

Les femmes-artistes, pièce en vers, par M. Auguste Maillet; lue à la séance de la Société libre des beaux-arts le 23 juin 1861. Paris, 1861; in-8 de 8 pages.

Un coup d'œil dans Paris, ou Observations sur les objets d'art et de goût, par M. le vicomte de Vaublanc. Paris, 1861; in-8 de 94 pages.

Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts, contenant des articles littéraires, la nécrologie des écrivains et artistes morts dans le cours de l'année, etc.; précédé d'une histoire littéraire et dramatique de l'année, par M. Jules Janin. 1862. Paris, 1861; in-8 carré de 96 pages, avec gravures dans le texte.

10e année.

Société mécénienne de France pour l'encouragement des lettres, des arts et des sciences, par G. Boullay. Paris, 1861; in-8 de 31 pages.

Projet de société d'encouragement. La société, une fois constituée, publierait un *Bulletin* non périodique.

Observations sur la propriété littéraire et artistique. Nécessité de réviser les lois qui la régissent pour coordonner leurs diverses dispositions, par L.-J.-Gabriel de Chénier, avocat. Paris, 1861; in-8 de 14 pages.

Conventions pour la garantie réciproque des œuvres d'esprit et d'art, conclues entre la France et la Belgique, et entre la France et la Russie. Traité de commerce franco-belge. Paris, grand in-8 de 14 pages à 2 colonnes.

Extrait du *Journal de la librairie*.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES

Dessin, Perspective, Architecture, etc.

Dictionnaire universel des beaux-arts. Architecture, sculpture, peinture, gravure, poésie, musique; suivi d'un Dictionnaire d'iconologie, par Ch. de Bussy. Paris, 1861; grand in-18 de 360 pages.

Dessin, gravure et lithographie; notions élémentaires et pratiques, par C. Hygin-Furcy. Paris, 1861; in-16 de 64 pages.

Bibliothèque Philippart.

Dessin d'imitation. Première partie. Copie des dessins. Arras, 1861; placard in-folio lithographié.

Abrégé de géométrie appliqué au dessin linéaire, à l'arpentage, au nivellement et au lever des plans; suivi des principes de l'architecture et de la perspective, par F. P. B. A l'usage des écoles chrétiennes. Tours et Paris, 1861; in-12 de VIII et 284 pages, avec 380 figures dans le texte et un atlas de 32 planches.

Premiers principes de dessin linéaire, par A. Le Béalle. 8e édition. Première partie. Dessin géométrique, lignes, surfaces, solides. Paris, 1861; in-8 de 48 pages.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire, par A. Le Béalle. 8e édition. Cours élémentaire. 5e partie. Étude des solides. Modèles de construction. Paris, 1861; in-4 de 4 pages et 16 planches.

Petit traité de dessin linéaire, par P. Florentin. Nouvelle édition, revue. Paris, 1861; in-8 de 16 pages, avec figures dans le texte.

Leçons sur l'art de lever les plans, comprenant... par A. Laussedat, capitaine du génie. Paris, imprimerie impériale, 1861; in-4 de 97 pages, avec 10 planches.

Cours de construction, par A. Demanet, lieutenant-colonel du génie (belge). 2e édition, entièrement refondue et considérablement augmentée. Tome II. Paris, 1861; in-8 de 580 pages, avec un atlas de 51 planches.

Voir, *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 366-367, l'annonce du premier volume de cet ouvrage, et une note sur la première édition.

Aux artistes de toutes les écoles. La peinture réduite à des principes simples et naturels, ou Guide des amateurs de beaux-arts, par Alcide Gaboriaux. Paris, 1861; in-12 de VIII et 203 pages.

L'aquarelle et le lavis appliqués à l'étude de la figure en général, du portrait d'après nature, du paysage, de la marine, des animaux et des fleurs, par Goupil. Paris, 1861, in-8 de 64 pages.

Ville de Denain. Règlement concernant l'école de dessin industriel. Anzin, 1861; in-8 de 15 pages.

III. — ARCHITECTURE

Storia dell' architettura in Italia dal secolo IV al XVIII, da Ricci Amico. Modena, coi tipi governativi, 1857-1861; tre vol. in-8 grande.

Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement, inspecteur général des édifices diocésains. Livraisons 168 à 172, premières du tome VI. Paris, 1861; grand in-8 de 80 pages, avec gravures sur bois dans le texte.

A commencé à paraître en 1853.

The English cathedral of the nineteenth century, by A. J. B. Hope. London, 1861; in-8 de 282 pages, with illustrations.

F. T. Dollman and J. R. Jobbins. — An analysis of ancient domestic architecture, exhibiting the best existing exemples in Great-Britain, from drawings and measurements taken on the spot. London, Atchley, 1861; in-4.

Couvent de l'Assomption, ou Monastère des Assomptiades d'Auteuil (Paris), par M. le docteur Cattois. Architecte : M. Verdier. — Gravures de M. Sauvageot. Paris, Bance, 1861, grand in-4 de 82 pages, avec 16 planches.

Extrait de l'*Encyclopédie d'architecture*.

Les voûtes de l'Abbaye-aux-Hommes, à Caen, par M. Ruprich-Robert, architecte du gouvernement. Caen, 1861; in-8 de 16 pages, avec figures.

Extrait du *Bulletin de la Société des beaux-arts* de Caen.

Saint-Philibert de Dijon et l'architecture romane en Bourgogne, par M. Paul Foisset. Dijon, 1861; in-4 de 32 pages, avec 4 planches.

Extrait des *Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or*.

Inauguration d'un monument à Dives, en mémoire du départ de l'armée de Guillaume le Bâtard pour la conquête de l'Angleterre, en 1066. Caen, 1861; in-8 de 7 pages.

Ce monument, colonne monolithe couverte d'inscriptions, a été inauguré le 18 août 1861.

La tour du Connétable au château de Ham (Somme). Caen, 1861; in-8 de pages 141-164, avec 17 gravures sur bois dans le texte.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Discours sur la ruine et la démolition du château de Lésignan, par F. de Corlieu. Opuscule inédit publié par M. Ed. Sénemaud. Angoulême, 1861; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*; 1er trimestre de 1860; tiré à 50 exemplaires sur papier vergé.

Notice sur l'hôtel de ville de Lyon et sur les restaurations dont il a été l'objet, par T. Desjardins. Lyon, 1861; grand in-8 de 44 pages.

Restauration de la crypte de l'église de Saint-Nizier de Lyon. Lyon, 1861; in-8 de 8 pages.

Monographie de la Chartreuse de Marseille, par Félix Vérang. Marseille et Paris, 1861; in-8 de 190 pages, avec un plan photographié.

Le palais ducal de Nancy. Nancy, 1861; grand in-8 de 14 pages, avec 7 lithographies.

Signé : Henry Lepage. Extrait de *Nancy et ses Monuments*.

Sociétés des architectes de Nantes. Statuts et règlement. Nantes, 1861, in-12 de 24 pages.

Les travaux de Paris; examen critique, par Ferdinand de Lasteyrie. Paris, 1861; in-18 de 252 pages.

Bibliothèque contemporaine. A paru d'abord dans l'*Opinion nationale*.

Voir, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 289-290, un article de M. Charles Blanc sur ce livre.

Les démolitions de Paris, par le docteur Akerlio. Paris, 1861; in-8 de 12 pages.

Les grands travaux publics et les loyers de Paris, par Ducournau jeune. Paris, 1861; in-8 de 31 pages.

La polémique et les affaires à l'occasion des grands travaux de Paris, par Jules Lechevalier Saint-André. Inauguration du boulevard Malesherbes, d'après le *Moniteur universel*. Paris, 1861; in-8 de 61 pages.

Notice sur l'Arc de Triomphe de l'Étoile, publiée par Jules Thierry, inspecteur principal des constructions de ce monument. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris, 1861; in-8 de 30 pages, avec gravures.

Grand-Opéra; avant-propos, par Antoine Étex. Salon de 1861. Ce théâtre représente, à l'extérieur, une cathédrale de l'art. Paris, 1861; placard in-folio.

Théâtre Anglo-Français. Mémoire et plans justificatifs, par M. Alph. Ruin, de Fyé. Projet définitif. Paris, administration du Théâtre anglo-français, 1861; in-folio de XII et 23 pages, avec une planche.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII, p. 376.

Rapport de la commission sur le chauffage et la ventilation du Théâtre-Lyrique et du théâtre du Cirque impérial, par le général A. Morin. Paris, 1861; in-4, avec plans.

Études sur la ventilation, par M. le général Morin. Paris, 1861; in-8 de 79 pages.

Extrait des *Annales du Conservatoire impérial des arts et métiers*, avril 1861.

Devis pour la construction des salles d'asile, avec atlas de plans-modèles proposés par le comité central de patronage des salles d'asile et approuvés par S. E. le ministre de l'instruction publique et des cultes. Paris, 1861; in-8 de 250 pages.

Bourse du Havre. Concours. Le Havre, 1861; in-4 de 8 pages.

Lithographié. Porte pour devise : « Ne braver, ne craindre. »

Description de l'église russe de Paris. Paris, 1861; in-4 de 16 pages, avec une gravure sur bois.

Se vend au profit de l'église.

Église de Roumanou, commune de Cestayrols (Tarn), par M. Élie A. Rossignol, inspecteur de la Société française d'archéologie. Caen, 1861; in-8 de 6 pages.

Extrait du *Bulletin monumental* de M. de Caumont. 1861. N° 2.

Église de Saint-Pair-du-Mont (Calvados), par Ch. Le Vardois. Caen, 1861; in-8 de 7 pages, avec 3 gravures sur bois dans le texte.

Extrait du *Bulletin monumental*.

Musterblatter für gothische Zimmerdekoration, von L. Laknor. 1er et 2e cahiers. Munich, 1861; grand in-folio.

Société académique d'architecture de Lyon. Programme d'un concours archéologique pour l'année M.DCCC.LXI. Lyon, 1861; grand in-8 de 11 pages.

IV. — SCULPTURE

Bas-relief mithriaque de Bourg-Saint-Andéol (Ardèche), par M. l'abbé Rouchier. Grenoble, 1861; in-16 de 24 pages.

Petite bibliothèque des chemins de fer du Dauphiné.

Lettre adressée à M. Vignat, maire de la ville d'Orléans, à l'occasion de la pose des bas-reliefs du monument de Jeanne d'Arc, le 8 mai 1861. Paris, 1861; in-8 de 1 page.

Signé : Foyatier.

Histoire des monuments élevés à Orléans depuis 1456 jusqu'à nos jours, en l'honneur de Jeanne d'Arc, avec la description des tableaux (*sic*) du nouveau piédestal, suivi d'un Précis sur la vie et la mort de la Pucelle d'Orléans. Orléans, 1861; in-4 de 4 pages à 2 colonnes, avec 4 gravures sur bois.

Canard.

Inauguration de la statue du sire de Joinville, le 23 juin 1861. Chaumont, 1861; petit in-8 de 23 pages.

Extrait du journal l'*Écho de la Haute-Marne* du 25 juin 1861. — La statue en bronze est de M. Lescorné.

Inauguration de la statue du sire de Joinville, à Joinville, le 23 juin 1861. Paris, 1861, in-8 de 8 pages.

Discours de M. le baron Lesperut, député et membre du conseil général de la Haute-Marne.

Inauguration solennelle de la statue de Notre-Dame-de-la-Garde de Volvic. Riom, 1861; in-16 de 16 pages.

La statue est l'œuvre du frère des écoles chrétiennes Gamaliel, directeur de l'école départementale d'architecture et de sculpture de Volvic.

Inauguration de la statue de Notre-Dame de Serves (14 juillet 1861). Valence, 1861; in-8 de 8 pages.

Statue en pierre de Velleron, de près de trois mètres de hauteur; elle a été sculptée par un artiste de Valence dont la brochure que nous annonçons ne dit pas le nom.

Institut impérial de France. — Académie des sciences. — Inauguration de la statue du baron Thénard à Sens, le 20 juillet 1861. Discours de M. Balard, membre de l'Académie des sciences. Paris, 1861; in-4 de 11 pages.

Les bronzes d'art et d'ameublement, par MM. Vauvray frères. Paris, 1861; grand in-18 de 36 pages.

Prospectus d'une fabrique de bronzes.

Catalogue des bronzes d'art de M. Alfred Daubrée. Nancy, 1861; in-8 de 33 pages, avec des petits bois dans le texte.

Prospectus d'une fabrique de bronzes.

V. — PEINTURE

Musées, Expositions

Notice sur l'ornementation artistique du missel, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, par le docteur E. Bock, conservateur du musée archiépiscopal de Cologne. (Traduction de l'allemand.) Paris, 1861; grand in-8, de 22 pages.

Les pages 17-22 sont consacrés au prospectus d'un missel romain.

Missel de Jacques Juvénal des Ursins, cédé à la ville de Paris, le 3 mai 1861, par Ambroise-Firmin Didot. Paris, Didot, 1861; in-8 de 56 pages.

Missel ou Pontifical à l'usage de Poitiers, exécuté de 1419 à 1457, pour Jacques Juvénal des Ursins, septième fils du septième prévôt des marchands, Jean Juvénal, et alors administrateur du diocèse de Poitiers.

Acquis 10,000 francs par le prince Soltykoff, il a été payé à la vente de ce dernier 35,902 francs 50 centimes, frais compris, par M. A. F. Didot, qui l'a cédé au même prix à la ville de Paris.

Dans ce manuscrit sont admirablement représentés les costumes, les usages et plusieurs monuments de Paris : l'Hôtel de Ville, la Sainte-Chapelle avec la châsse, la statue de saint Louis et le trésor, etc.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 292.

Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai, avec catalogue des volumes à vignettes et un album de 18 planches in-4, contenant plus de 100 dessins (au trait fac-simile); texte et planche par A. Durieux. Cambrai, 1861; in-8 de 127 pages et in-4 de 18 planches.

F.-G. Delamotte. Mediæval Alphabets and Initials for illuminators, with an Introduction by J. Willis. London, Spon, 1861; in-4.

Histoire de la peinture en Italie, par J. Coindet, ancien président de la classe des beaux-arts de Genève. Nouvelle édition. Paris, 1861; in-12 de 453 pages.

La première édition est de Genève, 1849, 2 vol. in-18.

La Stéréochromie, peinture monumentale, par le docteur J. N. Fuchs, de Munich, traduite de l'allemand par L. D., avec le concours de ses amis G. S. et W., et précédée de quelques notes sur la silicatisation appliquée à la conservation des monuments, par Léon Dalemagne. Paris, 1861; in-8 de 111 pages, avec un portrait du docteur Fuchs, gravé sur bois.

Catalogue de la riche et nombreuse collection de tableaux anciens et modernes des écoles flamande, hollandaise et allemande, composant la galerie de feu M. Van den Schrieck. Bruxelles, 1861; in-4 de 218 pages, avec 15 planches.

Bulletin de la vente aux enchères publiques, à Louvain, des tableaux formant la galerie de feu M. Désiré Van den Schrieck, relevé d'après le procès-verbal authentique des vacations des 8, 9, 10 et 11 avril 1861. Bruxelles, 1861; in-8 de 20 pages.

Notice sur les objets d'art de la galerie Campana à Rome, acquis par le Musée impérial de l'Ermitage. Paris, 1861; grand in-8 de 120 pages.

Par M. Stéphan Guédéonoff; ne se vend pas.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 74-87, la reproduction de cette Notice, et une note du *Moniteur* du 15 septembre 1861, note reproduite dans la *Gazette*, t. XI, p. 381-383.

Das Blutbad bei Zabern im Mai 1525. Grosses Gemalde von E. Beyer. Strasburg, 1861; in-18 de 8 pages.

Signé : Liebenzeller.

Un désespoir d'amour (tableau de M. Léonard). Valenciennes, 1861; in-8 de 22 pages.

Signé : Ed. L.

La Madone de Saint-Luc. Notice historique et explication symbolique. Paris, 1861; in-18 de 16 pages.

Dédié à saint Joseph.

Les peintures murales dans les églises du Laonnois, par M. Ed. Fleury. Laon, 1861; in-8 de 43 pages, avec figures.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 291-292.

Peintures murales de l'église de Bruyères, par M. Hidé. Laon, 1861; grand in-8 de 8 pages.

La chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, peintures de M. Eugène Delacroix. Compte rendu, extrait du journal *le Monde*, par Claudius Lavergne. Paris, 1861; in-8 de 32 pages.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison de décembre 1861, un article de M. E. Galichon sur cette chapelle.

Bibliothèque. — Musée d'Alger. Livret explicatif des collections diverses de ces deux établissements, par A. Berbrugger. Alger, 1861; in-16 de 155 pages.

Musée Napoléon. — Discours prononcé, le 5

mai 1861, dans la grande salle de l'hôtel de ville d'Amiens, par M. J. Garnier, secrétaire de la commission du musée, conservateur de la Bibliothèque de la ville d'Amiens, à l'occasion du deuxième tirage de la loterie. Amiens, 1861; in-8 de 12 pages.

Musée Napoléon. — Discours prononcé, le 15 août 1861, par M. Ch. Dufour, président de la commission du musée Napoléon, à l'occasion du dernier tirage de la loterie autorisée pour l'achèvement du monument fondé par S. M. l'Empereur à Amiens. Amiens, 1861; in-8 de 15 pages.

Circulaire de Mgr l'évêque d'Angers au clergé de son diocèse pour le musée diocésain. Angers, 1861; in-4 de 4 pages.

Signé : Guillaume (Laurent-Louis Angebault).

Explication des tableaux, dessins, gravures, sculptures, collections scientifiques et objets de curiosité du musée de Blois. Blois, 1861; in-12 de 72 pages.

Peinture, 139 numéros. — Dessins, etc., 9 numéros. — Gravures, 136 numéros. — Lithographies, photographies, 13 numéros. — Sculpture, 61 numéros. — Objets divers, 10 numéros. — Curiosités, 29 numéros. — Les pages 69-70 contiennent une mention des artistes nés à Blois.

Le Musée du Caire; suivi de : Les travaux du canal de Suez à vol d'oiseau. Marseille, 1861; in-8 de 15 pages.

Signé : Viator.

Musée de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme). Clermont, 1861; in-18 de 212 pages.

Origine des musées, p. 7-8. — Tableaux, nos 1-141. — Gravures, dessins, etc., nos 1-29. — Émaux, bas-reliefs, etc., nos 1-42. — Antiquités, nos 1-161. — Archéologie, nos 1-237. — Chinoiseries, nos 238-271. — Objets divers, nos 272-313. — Plâtres, porcelaines, etc., nos 1-70. — Musée lapidaire, p. 193-209.

Description des antiquités et objets d'art composant le cabinet de M. Louis Fould, par A. Chabouillet, conservateur sous-directeur du département des médailles et antiques de la Bibliothèque impériale. Paris, 1861; in-folio de 208 pages, avec 39 planches.

Tiré à 300 exemplaires numérotés. Les planches des exemplaires 1 à 10 sont tirées sur papier de Chine. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 231-240, un article de M. Émile Galichon sur cette Description.

Revue des musées d'Italie. Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises; précédé d'un examen des monuments les plus remarquables, par A. Lavice. Paris, 1861; in-12 de XL et 490 pages.

Les trois musées de Londres : le British Museum, le National Gallery, le South Kensington Museum. Étude statistique et raisonnée de leurs progrès, de leurs richesses, de leur administration et de leur utilité pour l'instruction publique, par H. de Triqueti. Paris, l'auteur, 1861; grand in-8 de 112 pages.

Il y a un carton où les pages 1-2 sont devenues un feuillet non chiffré et un feuillet chiffré 1-2.

Notice des tableaux exposés dans la grande galerie du Musée de Lyon, publiée par Augustin Thieriat, conservateur des musées et du palais des beaux-arts. Lyon, 1861; in-18 de 112 pages.

Origine du musée, p. 5-12. 226 numéros.

Supplément au Catalogue du musée des tableaux de Nantes. Nantes, 1861; in-16 de 8 pages, plus un feuillet d'errata.

Nos 1,164-1,200.

Le catalogue du musée de Nantes a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 371. Voir aussi t. IV, p. 252-253.

Musées de province. Galerie d'Oisème (Eure-et-Loir), par X. Petit. Chartres, 1861; in-8 de 32 pages.

Tiré à 30 exemplaires. Ne se vend pas.

Règlement de la Société du musée de Riom. Riom, 1861; in-8 de 14 pages.

Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne, par Théophile Gautier. Ouvrage publié sous le patronage de S. M. l'empereur Alexandre II. 200 planches héliographiques par Richebourg. 1re livraison. Saint-Isaac. Paris, 1861; in-fol. de 23 pages, avec 12 planches.

Catalogue du musée Sauvageot, par A. Sauzay, conservateur adjoint du musée des souverains, du moyen âge, etc. Musée impérial du Louvre. Paris, 1861; in-12 de XII et 359 pages.

Notice, p. I-XII; Sculpture, nos 1-220; Os et ivoire, nos 221-309; Ambre, nacre, coquilles, nos 310-314; Orfévrerie, bijouterie, nos 315-423; Horlogerie, nos 424-442; Bronze, nos 443-477; Cuivre, nos 478-516; Médailles, nos 517-581; Fer, nos 582-713; Étain, plomb, nos 714-749; Faïences, grès, nos 750-781; Tableaux, nos 982-1047; Miniatures sur vélin, nos 1048-1081; Dessins, gravures, médaillons, nos 1082-1101; Émaux, nos 1102-1184; Verrerie, nos 1185-1351; Instruments de musique, broderies, nos 1352-1365; Porcelaines, nos 1366-1381; Panoplie, objets orientaux, nos 1382-1424; Tables de matières, alphabétique, des monogrammes, p. 331-359.

Notice du Musée impérial de Versailles, par E. Soulié, conservateur adjoint des musées impériaux, etc. Troisième partie : Deuxième étage, jardins et tables. 2e édition. Paris, 1861; in-18 de 629 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII. p. 377.

Nouveau guide aux musée, château et jardins de Versailles et des Trianons. Description exacte par galeries, salles et numéros, jus-

ques et y compris la salle de 1792, portant le n° 145. Versailles, 1861; in-18 de VIII et 171 pages.

N'a rien d'officiel.

New Guide to the Museum, palace and gardens of Versailles and of the Trianons. Versailles, 1861; in-18 de VIII et 178 pages.

Traduction du précédent.

Des expositions des beaux-arts, ce qu'elles sont, ce qu'elles devraient être, par P.-A. Jeanron, ancien directeur général des musées. Paris, 1861; in-8 de 16 pages.

Notices explicatives, historiques, biographiques sur les principaux ouvrages de peinture et de sculpture exposés au palais des Champs-Élysées, avec un Appendice sur la gravure, la lithographie et la photographie. Année 1861. Paris, 1861; in-12 de 84 pages.

Mentions d'un certain nombre d'œuvres exposées, suivies d'appréciations plus ou moins critiques.

La Peinture et la Sculpture au Salon de 1861, par Léon Lagrange; avec un Appendice sur la gravure, la lithographie et la photographie, par Philippe Burty. Paris, 1861; grand in-8 de 156 pages, avec 8 eaux-fortes et 18 gravures sur bois.

Tirage à part de la *Gazette des Beaux-Arts*, avec une table des artistes.

Exposition des beaux-arts. Salon 1861, par Louis Auvray, statuaire. Paris, 1861; in-12 de 108 pages.

Extraits de la *Revue artistique et littéraire* et de *l'Europe artiste*.

Lettre sur les expositions et le Salon de 1861, par A. Cantaloube. Paris, 1861; in-18 de 120 pages.

Promenades d'un fantaisiste à l'Exposition des beaux-arts de 1861, par Richard Cortambert. Paris, 1861; in-8 de 24 pages.

Extrait de la *Revue du monde colonial*.

Le Salon de 1861. Paris, 1861; in-8 de 31 pages.

Signé : Dauban.

Extrait du *Journal général de l'instruction publique*, juin 1861.

Le Salon de 1861, par Maxime du Camp. Paris, 1861; grand in-18 de 215 pages.

L'Art officiel et la liberté, Salon de 1861, par Henry Fouquier. Paris, 1861; in-18 de 54 pages.

Abécédaire du Salon de 1861, par Théophile Gautier. Paris, 1861; in-18 de 417 pages.

Tirage à part des articles du *Moniteur*.

Salon de 1861, par Mme Jane d'Enval. Paris, 1861; grand in-18 de 89 pages.

Publication du journal *la Mode de France*.

A - Z, ou le Salon en miniature, par Albert de La Fizelière. Paris, 1861; in-18 de 48 pages.

A paru d'abord dans la *Revue anecdotique*.

Les artistes au dix-neuvième siècle. Salon de 1861. Gravures par A.-H. Linton, notices par Castagnary. 1re série. 12 livraisons contenant chacune la reproduction de 4 tableaux, 1 ou 2 sculptures, et 8 pages de texte. Paris, 1861; in-folio de 8 pages, avec 4 gravures.

Exposition de 1861. La peinture en France, par Olivier Merson. Paris, 1861; grand in-18 de XIV et 408 pages, illustré de jolies vignettes.

Deux petites eaux-fortes collées dans le texte. Les noms des artistes cités ont été imprimés en manchettes.

Cham au Salon de 1861. Paris, 1861; in-4 de 16 feuillets, contenant chacun 4 gravures sur bois.

A paru d'abord dans le *Charivari*.

L'Art pour rire. Le Salon repeint et mis à neuf par H. Oulevay. 1re livraison. Paris, 1861; in-fol. d'une feuille lithographiée.

A paru par livraisons.

Salon de 1861, album caricatural. Paris, 1861; in-4 oblong de 8 feuillets lithographiés.

Paraît par livraisons. — Un huitain, sur le titre, est signé : L. Galletti.

Exposition de 1861. Diogène au Salon. Revue en quatrains par Le Guillois. Paris, 1861; in-18 de 72 pages.

En tête un bois de G. Doré, tiré des *Contes drolatiques*.

Beaux-arts. Les artistes normands au Salon de 1861, par Alfred Darcel. Rouen, 1861; in-8 de 24 pages.

Extrait du *Journal de Rouen*.

Gustave Le Vavasseur. Nos artistes à l'Exposition de 1861. Argentan, 1861; in-18 de 14 pages.

Extraits du *Journal de l'Orne*; 16 mai, 4 et 13 juillet 1861.

Paintings, by Mr. Court. Paris, 1861; in-8 de 8 pages, avec 4 gravures sur bois.

Livret du Salon des Arts-Unis. Exposition permanente de peinture, sculpture et objets d'art. Paris, 1861; in-18 de 34 pages.

691 numéros. — L'introduction est signée : M. Falconi, directeur gérant.

Exposition permanente du boulevard des Italiens. Catalogue. Juillet 1861. Paris, 1861; in-4 de 2 pages.

153 numéros.

Palais de l'Industrie. Exposition de tableaux anciens et modernes et Loterie au profit

de la Société des Amis de l'Enfance. Catalogue. Paris, 1861 ; in-8 de 39 pages.

264 numéros. — Il y a plusieurs tirages de ce catalogue, et le nombre des numéros varie.

Exposition des arts industriels, autorisée par par LL. Exc. le ministre d'État et le ministre des travaux publics, de l'agriculture et du commerce. 1861. Catalogue publié par la Société du progrès de l'art industriel. Paris, 1861 ; in-18 de 82 pages.

168 numéros.

L'Exposition des arts industriels au Palais de l'Industrie. Règlement. Paris, 1861 ; in-4 de 8 pages.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés dans les galeries de la Société des amis des arts de Bordeaux, le 19 mars 1861. Bordeaux, 1861 ; in-18 de 61 pages.

509 numéros. Les pages 7 à 15 contiennent la liste des membres de la société.

Concours régional de 1861. — Exposition des beaux-arts. — Marseille. — Livret des tableaux, dessins, gravures, sculptures et curiosités. Marseille, 1861 ; in-18 de 271 pages.

Peinture, dessins, aquarelles : nos 1-1560. — Gravure : nos 1561-1646. — Sculpture : nos 1647-1725. — Curiosités : nos 1-118.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 433-444, un premier article de M. Léon Lagrange sur cette exposition ; voir aussi même volume, p. 93-94.

Ville de Metz. — Exposition universelle de 1861, sous le patronage de S. M. l'Impératrice. — Catalogue. — Troisième division. — Beaux-arts. Metz, 1861 ; in-18 de 100 pages.

Peinture : nos 1-828. — Sculpture : nos 829-931. — Gravure : nos 933-971. — Lithographie : nos 972-1011. — Architecture : nos 1012-1031. Il doit y avoir un supplément. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, p. 383-384, un article de M. Ch. Blanc sur cette exposition.

Compte rendu du concours régional et des expositions de Montpellier en 1860, par M. Isidore Bonnet. Montpellier, 1861 ; grand in-8 de XXXIII et 876 pages.

Circulaires pour l'exposition des beaux-arts, p. 146-155 ; inauguration de la statue d'Édouard Adam, p. 207-223 ; beaux-arts. Rapport de M. Gros et procès-verbal du jury, p. 632-697 ; Loterie des beaux-arts, p. 739-742.

Concours départemental du Puy-de-Dôme. Riom. Août 1860. Agriculture. — Horticulture. — Industrie. — Beaux-arts. Riom, 1861 ; in-8 de VIII et 166 pages.

Distribution des récompenses aux artistes, p. 28-31 ; Rapport sur les beaux-arts, par M. Ed. Chassaing, p. 150-161.

Ville de Rouen. Exposition d'objets d'art, de curiosités, d'antiquités, de spécimens des anciennes industries rouennaises, ouverte dans la grande salle des assises du Palais de Justice, du 22 mai au 9 juin 1861. Catalogue des objets exposés. Rouen, 1861 ; in-8 de V et 96 pages.

1035 numéros.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 88-93, une lettre de M. Paul Mantz sur cette exposition.

L'Exposition d'art et d'archéologie de Rouen, par Alfred Darcel. Rouen, 1861 ; in-8 de 46 pages.

Union artistique. Exposition des beaux-arts, ouverte à Toulouse, le 6 mai 1861. Toulouse, 1861 ; in-18 de 80 pages.

Peinture, 363 numéros. — Miniature, pastel, dessin, 116 numéros. — Gravure, etc., 41 numéros. — Sculpture, 33 numéros.

Le pot aux roses des expositions, par Lucien Pancroke, auteur de l'Histoire de Picrochole. Toulouse, 1861 ; in-12 de 36 pages.

VI. — GRAVURE

Les moutons de Panurge ; chapitres émouvants et drolatiques sur les estampes, les experts, les catalogues et les collectionneurs, par A. Rochoux. Paris, 1861 ; in-8 de 32 pages.

Le Peintre-graveur français continué, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française, nés dans le XVIIIe siècle. Ouvrage faisant suite au Peintre-graveur français de M. Robert Dumesnil, par Prosper de Baudicourt. Tome II. Paris, 1861 ; in-8 de VIII et 332 pages.

Le tome I est de 1849, in-8 de VIII et 312 pages. *Le Peintre-Graveur français* de M. Robert Dumesnil, 8 vol. in-8, a paru de 1835 à 1850.

Les amours de Psyché et de Cupidon, par Apulée ; traduction nouvelle ornée des figures de Raphaël, publiée par C.-P. Landon. Paris, 1861 ; in-4 de 37 pages, avec 32 planches, numérotées 72-103.

Ce sont les planches gravées par C. Normand pour les *Vies et Œuvres des peintres les plus célèbres*, publiées à Paris en 1803 et années suivantes, par Landon, chez Treuttel et Würtz.

L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Traduction française de Pier-Angelo Fiorentino, accompagnée du texte italien. Paris, 1861 ; grand in-4 de IV et 198 pages, avec 76 gravures.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 362-366, un article de M. E. Saglio sur les dessins de M. G. Doré.

L'édition, avec le texte italien seul, a été annoncée t. X, p. 371.

Rapport fait par M. Albert Barre, au nom de la commission des beaux-arts appliqués à l'industrie, sur un manuscrit traitant de la gravure chromatique sur ivoire, légué à la Société par feu L.-Th. Maurisset. Paris, 1861; in-8 de 16 pages.

Société d'encouragement pour l'industrie nationale.

VII. — ARCHÉOLOGIE

Antiquité, Moyen âge, Renaissance, Temps modernes, Monographies provinciales, Céramique, Mobilier, Tapisseries, Costumes, Livres, etc.

Note sur les principaux résultats des fouilles exécutées en Égypte par les ordres de S. A. le vice-roi, par M. le vicomte de Rougé, membre de l'Académie des inscriptions. Paris, 1861; in-8 de 19 pages.

Emily A. Beaufort. — Egyptian sepulchres and Syrian shrines, including some stay in the Lebanon at Palmyra and in Western Turkey, with illustrations in chromolithography and on wood, from sketches by the author, and a map. London, Longman, 1861; 2 vols post-in-8.

Samuel Sharpe. Egyptian hieroglyphics: being an attempt to explain their nature, origin and meaning, with a Vocabulary. London, 1861; in-8.

De l'archéologie de l'Asie Mineure et des récentes explorations, par M. Ernest Vinet. Paris, 1861; grand in-8 de 27 pages.

Extrait de la *Revue nationale*.

État actuel du déchiffrement des inscriptions cunéiformes, par H.-J. Oppert. Paris, 1861; in-8 de 39 pages.

Rev. J. T. Bannister. The temples of the Hebrews, their sanctuaries, furniture and festivals: an epitome of the laws, literature, religion and sacred antiquities of the Jewish nation. London, J. Blackwood, 1861; post-8 pp. 420.

Dictionnaire des antiquités romaines et grecques, accompagné de 2,000 gravures d'après l'antique, représentant tous les objets de divers usages d'art et d'industrie des Grecs et des Romains. Traduit de l'anglais sous la direction de M. Chéruel, inspecteur de l'Académie de Paris. Paris, 1861; petit in-8 de XII et 740 pages à deux colonnes, avec des gravures sur bois.

C'est un tirage des clichés de l'édition annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 368.

Edward Falkener on the Hypœthron of Greek temples: a paper read before the archæological Society of Berlin; with some observations in reply to the reviewers of « Dædalus ». London, Longman, 1861; royal in-8.

Athènes décrite et dessinée par Ernest Breton, de la Société des antiquaires, etc.; suivie d'un Voyage dans le Péloponèse. Paris, 1861; grand in-8 de 383 pages, avec 9 planches et de nombreux dessins dans le texte.

Mémoire sur les monuments du culte d'Adonis dans le territoire de Palæbiblos, par le R. P. Alexandre Bourquenoud, de la compagnie de Jésus. Paris, 1861; in-8 de 51 pages, avec une planche.

Extrait des *Études de théologie, de philosophie et d'histoire*.

Iscrizioni, monumenti, scoperti da G. Novi, con nuove notizie sul tempio di Diana Tifatina, di Casilino, dell' Appia, della Latina et di Pesto, sullo encausto, lo volgimento dei papiri, il bronzo degli antichi e il modo di forbirlo e conservarlo. Napoli, 1861; in-8.

Étude sur la marine des galères, par Auguste Laforct, juge au tribunal de première instance de Marseille, etc., avec plans et dessins. Marseille et Paris, 1861; in-8 de 169 pages, avec 3 planches.

Tiré à 300 exemplaires.

Thomas Bateman. — Ten year's diggings in Celtic and Saxon Grave-Hills in the countries of Derby, Stafford and York, from 1848 to 1858. London, J. R. Smith, 1861; in-8 de 309 pages.

Des antiquités et principalement de la poterie romaine trouvées à Montans, près Gaillac (Tarn), par Élie-A. Rossignol, inspecteur de la Société française d'archéologie. 1er et 2e articles. Caen, 1861, in-8 de 39 pages, avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*.

La civilisation et l'art des Romains dans la Gaule-Belgique. Soissons. — Vailly. — Nizy. Blanzy. — Bazoches. — Reims; par Édouard Fleury, président de la Société académique de Laon, correspondant du ministère de l'instruction publique. Laon et Paris, 1860-1861; in-8 de 30, 4, 7, 96, 22, 34, 30, 7 et 16 pages, avec 11 planches lithographiées.

Volume formé de la réunion de huit mémoires distincts.

Découverte de colonnes et de tombeaux antiques dans l'église de Saint-Pierre à Vienne, par M. A. Allmer. Lyon, 1861; in-8 de 32 pages.

Notice sur l'enceinte d'Argentoratum, par le

colonel de Morlet. Strasbourg, 1861; in-8 de 25 pages, avec 1 gravure et 2 plans.

Annuaire de la Société archéologique de la province de Constantine. 1860-1861. Constantine, Alger et Paris, 1861, in-8 de x et 278 pages, avec 17 planches.

Mémoires sur la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or. Tome V. Années 1857, 58, 59, 60. Dijon et Paris, 1861; in-4 de 320 pages, avec des gravures dans le texte.

Sépultures antiques découvertes dans les ruines de bains romains à Plasnes (Eure), avec quelques notes historiques sur la chapelle Saint-Agapit et sur la commune, par M. Léon Le Métayer-Masselin, inspecteur de l'Association normande. Caen, 1861; in-8 de 23 pages.

Suite des sépultures antiques découvertes dans les ruines de bains romains à Plasnes (Eure), avec quelques notes historiques sur la chapelle de Saint-Agapit et sur la commune, par M. Léon Le Métayer-Masselin, inspecteur de l'Association normande. Bernay, 1861; in-8 de 18 pages.

Mémoire sur les sépultures des barbares de l'époque mérovingienne découvertes en Bourgogne et particulièrement à Charnay, par Henri Baudot. Dijon et Paris, 1860; in-4 de 186 pages, avec vignettes dans le texte.

Notice sur une habitation souterraine récemment découverte à Saint-Sernin d'Ordailles, près de Belgarde (Tarn-et-Garonne), par Devals aîné, archiviste de la ville de Montauban. Montauban, 1861; in-8 de 8 pages, avec un plan.

Le Palais impérial de Constantinople et ses abords, Sainte-Sophie, le Forum Augustéon et l'Hippodrome, tels qu'ils existaient au xe siècle, par Jules Labarte. Paris, 1861; in-4 de 244 pages, avec 3 planches, dont deux coloriées.

Mémoire sur les antiquités du Bosphore cimmérien, figurées et décrites dans le grand ouvrage publié, en 1854, sous les auspices du gouvernement russe, par M. Ch. Lenormant. Paris, Impr. impériale, 1861; in-4 de 79 pages.

Extrait du tome XXIV, 1re partie, des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.*

Les tombes celtiques de la forêt de Schirrein. Rapport lu en assemblée générale de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, par Maximilien de Reing, secrétaire. Strasbourg, 1861; in-8 de 7 pages.

Inscriptions funéraires et monumentales de la Flandre orientale. Livraisons 24 à 26. Gand, 1861; grand in-4.

Notes sur la Lorraine allemande. La Pierre tombale de Mathias Kilburger (1621), par M. Louis Benoit. Nancy, 1861, in-8 de 6 pages.

Rapport fait à l'Académie des inscriptions et belles-lettres au nom de la commission des antiquités de la France, par M. Alfred Maury; lu dans la séance publique annuelle du 9 août 1861. Institut impérial de France. Paris, 1861; in-4 de 39 pages.

Table générale analytique et raisonnée des matières contenues dans les dix volumes formant la seconde série (tomes XI à XXI) du *Bulletin monumental*, publié par la Société française pour la conservation des monuments, par M. l'abbé Aubert, chanoine de l'église de Poitiers. Poitiers, Paris et Caen, 1861; in-8 de XVI et 580 pages.

La table des tomes I à X, rédigée par le même auteur, est de 1846; in-8 de XII et 340 pages.

Les plus belles églises du monde. Notices historiques et archéologiques sur les temples les plus célèbres de la chrétienté, par M. l'abbé J.-J. Bourassé. Illustrations d'après Karl Girardet. 2e édition. Tours, 1861; grand in-8 de XVI et 504 pages, avec 33 gravures.

Notes sur le Bulletin historique et monumental de l'Anjou, publié par M. Aimé de Soland... par M. René Taillandier père, membre de l'Institut des provinces. Caen, 1861; in-8 de 11 pages.

Extrait de l'*Annuaire de l'Institut des provinces*, année 1861.

Répertoire archéologique du département de l'Aube, rédigé sous les auspices de la Société d'agriculture, sciences et belles-lettres du département, par M. d'Arbois de Jubainville, archiviste du département. Paris, Impr. impériale, 1861; in-4 de 79 pages.

Notice sur un autel chrétien antique, orné de bas-reliefs et d'inscriptions latines, découvert dans les environs de la ville d'Auriol (Bouches-du-Rhône), avec 2 planches, par l'abbé J.-J.-L. Bargès, professeur d'hébreu à la Sorbonne. Paris, 1861; in-4 de 24 pages.

Recherches archéologiques dans l'arrondissement de Bernay. Notes présentées à la Société française d'archéologie par M. Le Métayer-Masselin, inspecteur de l'Association normande. Caen, 1861; in-8 de 21 pages, avec figures dans le texte.

Extrait du *Bulletin monumental* de M. de Caumont.

Notice sur l'église et le bourg de Cadalen, par Élie-A. Rossignol. Caen et Paris, 1861; in-8 de 31 pages.

Extrait du *Bulletin monumental* publié à Caen par M. de Caumont.

Feuille de route de Caen à Cherbourg, à l'usage des membres de la 27e session du congrès scientifique de France, qui s'ouvrira à Cherbourg le 21 septembre 1861, par M. de Caumont, directeur de l'Institut des provinces de France, Caen, 1861; in-8 de VI et 111 pages, avec vignettes.

Notice historique sur les armoiries de la ville de Caen, rédigée d'après les documents municipaux par M. A. Boisguillot, conservateur des archives de ladite ville. Caen, 1861; in-8 de 20 pages, avec 2 planches.

Cimetière gaulois de Cély (Seine-et-Marne). Notice des fouilles faites d'après l'ordre de l'empereur, en l'année 1860, par J.-J. Champollion-Figeac. Paris, 1861, in-8 de 22 pages, avec planche.

Une visite à l'abbaye de Cluny, par M. l'abbé Azaïs. Nîmes, 1861; in-8 de 32 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard* de 1860.

Trésor de l'église de Conques, dessiné et décrit par Alfred Darcel, inspecteur de la commission des monuments historiques. Paris, 1861; in-4 de XI et 79 pages, avec 15 planches et des vignettes dans le texte.

Histoire abrégée du trésor de l'abbaye royale de Saint-Pierre de Corbie. Nouvelle édition, augmentée de notes par M. H. Dusevelt Amiens, 1861; in-12 de 89 pages.

Tiré à 125 exemplaires.

Excursions archéologiques dans les montagnes éduennes de la Côte-d'Or; antiquités de Sainte-Sabine; défaite des Helvètes par Jules César dans les montagnes éduennes, par Paul Guillemot. Dijon, 1861; in-8 de XXVI. et 57 pages, avec 11 planches.

Mémoire sur les ruines du Crotoy, par Florentin Lefils. Abbeville, 1860; in-8 de 13 pages, avec figures et plan.

Extrait des *Mémoires de la Société impériale d'émulation d'Abbeville.*

Le Jardin-Dieu, à Cugny (Aisne), par M. Ch. Gomart. Caen, 1861; in-8 de pages 165-176, avec 14 gravures sur bois dans le texte.

Extrait du *Bulletin monumental.*

Congrès archéologique de France. Séances générales tenues à Dunkerque, au Mans et à Cherbourg, en 1860, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. 27e session. Tome XXIV. Caen et Paris, 1861; in-8 de LXXII et 368 pages avec gravures.

Le compte rendu du Congrès paraît chaque année au mois de mai.

Rapport sur la visite faite par les membres du Congrès à l'église de Saint-Éloi de Dunkerque, par M. l'abbé E. Van Drival, chanoine. Caen, 1861; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Compte rendu des séances archéologiques tenues à Dunkerque en 1860.*

Les reliques de Saint-Fulcran de Lodève, étude historique et archéologique, par l'abbé H. Reynis. Lodève, 1861; in-16 de IV et 90 pages.

Itinéraire descriptif et historique du voyageur dans le mont Saint-Michel, par M. Édouard Le Héricher. 2e édition. Paris et Avranches, 1861; in-8 de 143 pages.

La première édition est de 1857; in-12 de 136 pages avec 4 lithographies.

Étude sur Néris, la ville antique, par Edmond Tudot-Moulins, 1861; in-8 de 28 pages, avec 2 planches et des gravures dans le texte.

Extrait du *Bulletin de la Société d'émulation de l'Allier.*

Notice sur les antiquités de Reims, les découvertes récemment faites et les mesures adoptées pour la conservation des anciens monuments de la ville, par N. Brunette. Reims, 1861; in-8 de VII et 84 pages.

Histoire et description de Notre-Dame de Reims, par Ch. Cerf, chanoine honoraire de Reims, avec la collaboration de P. C. H., professeur de rhétorique. Ouvrage orné de planches lithographiées, de 7 gravures sur acier et de 24 gravures sur bois. Tome I. Histoire. Reims, 1861; in-8 de 600 pages.

Rouen au dix-septième siècle, par Jacques Gombaust, ingénieur du roi en 1655. Précédé d'une Notice sur quelques anciens plans de Rouen, par Édouard Frère, membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, etc. Rouen et Paris, 1861; in-8 de XXVIII et 54 pages.

Tiré à 100 exemplaires sur papier grand raisin de Hollande. Titre rouge et noir.

Saint-Martin-sur-Renelle, ancienne église paroissiale de Rouen, supprimée en 1791; par E. de La Querière, avec 3 planches gravées sur cuivre. Caen et Paris, 1860; in-8 de 15 pages, avec 3 planches.

Nouvelle chaire gothique de Saint-Ouen de Rouen. Son ornementation symbolique, par J. B. Rouen, 1861; in-8 de 14 pages.

Détails archéologiques et historiques sur l'église et le monastère de Saint-Savin, par Joseph Abadie, curé de la paroisse de Saint-Savin. Tarbes, 1861; in-16 de 52 pages.

Ce n'est pas le Saint-Savin du département de la Vienne sur lequel on a publié dans les *Documents inédits sur l'Histoire de France* : Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin, par M. P. Mérimée. Paris, impr. royale, 1845; grand in-folio de 131 pages avec 42 chromo-lithographies, 1 lithographie et des gravures dans le texte.

Essai historique sur le prieuré de Saint-Victor-

le-Grand, par l'abbé Faucon, curé de cette paroisse. Bayeux, 1861; in-8 de 249 pages, avec 6 planches.

Église Saint-Pierre-ès-Liens à Six-Fours, par M. Marcelin Arnaud. Toulon, 1861; in-16 de 23 pages.

Extrait du *Toulonnais* des 23 février et 11 avril.
— Tiré à 200 exemplaires.
Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 473-475, un article de M. Léon Lagrange sur cette brochure.

Étude archéologique sur la cathédrale de Toulon, par D. Rossi. Marseille et Paris, 1861; in-8 de 48 pages avec un plan.

Notice historique et archéologique sur la ville, l'abbaye et l'église du Tréport, par M. l'abbé Cochet, inspecteur des monuments historiques et religieux. Dieppe, 1861; in-8 de 64 pages.

Notice sur la chapelle de Notre-Dame-des-Vignes (Vaucluse), par M. Hippolyte Sauvageon, de Visan. Valence, 1861; in-16 de 16 pages.

Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine, accompagnée de recherches sur les sujets et emblèmes qui la décorent, les marques et inscriptions qui font reconnaître les fabriques d'où elle sort, les variations de prix qu'ont obtenues les principaux objets connus et les collections où ils sont conservés aujourd'hui, par Albert Jacquemart et Edmond Le Blant; enrichie de 26 planches gravées à l'eau-forte par Jules Jacquemart. Première partie. Lyon et Paris, 1861; in-4 de 208 pages, avec 10 planches. — Deuxième partie. In-4 de 209 pages, avec 10 planches.

Le titre général sera livré aux souscripteurs avec la troisième et dernière partie.

Les troys libvres de l'art du potier, esquels se traicte non seulement la Practique, mais briefvement de tous les secretz de ceste chouse qui iouxte mes huy a estée tousiours tenue célée, du cavalier Cyprian Piccolpassi, Durantoys, translatés de l'italien en langue françoyse par maistre Claudius Popelyn, Parisien. Paris, librairie internationale, 1861; grand in-4 de XII et 87 pages, avec 39 planches.

Titre rouge et noir. — Traduction faite sur un texte italien de 1548, publié à Rome, 1857; in-4 de 56 pages avec 39 planches.

Notice sur un coffret d'argent exécuté pour Frantz de Sickingen, accompagnée d'observations sur divers monuments relatifs à ce personnage, par M. A. Chabouillet, conservateur du Cabinet des médailles et antiques à la Bibliothèque impériale. Paris, 1861; in-8 de 39 pages, avec 2 planches.

Extrait de la *Revue archéologique*.

De l'orfévrerie religieuse à Lyon, par M. Ch. Vays. Lyon, 1861; in-8 de 8 pages.

Orfévrerie du XIII^e^ siècle. Châsse et croix de Bousbecque, décrite par E. de Coussemaker. Lille et Paris, 1861; in-4 de 23 pages, avec 4 planches chromolithographiées.

Ameublement et décoration des églises. Agence archéologique pour la Normandie et la Picardie à Cany (Seine-Inférieure). Directeur : M. F.-N. Leroy. Quatrième prospectus. Rouen, 1861; in-8 de 8 pages.

Notice sur quelques objets mobiliers d'église, par Peigné-Delacourt, de la Société des antiquaires. Noyon, 1861; in-8 de 11 pages, avec 4 planches.

Quelques études sur l'art verrier et les vitraux d'Alsace, par Baptiste Petit-Gérard, peintre-verrier de la cathédrale. Strasbourg, 1861; in-8 de 31 pages.

Description des verrières de la cathédrale de Sens, par M. l'abbé Brullée, aumônier du monastère de Sainte-Colombe-lez-Sens. Sens, 1861; in-8 de 55 pages.

Pas de titre. La couverture porte : Se vend au moins un franc au profit de l'église de Sainte-Colombe.

Les monuments de l'histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture, de la gravure, relatives à l'histoire de la France et des Français, par M. Hennin. Tome VI. 1422-1483. Paris, 1861; in-8 de 429 pages.

Les tomes I, II et III ont paru en 1857, les tomes IV et V en 1858.

Élite des monuments céramographiques, matériaux pour l'histoire des religions et des mœurs de l'antiquité, rassemblés et commentés par Ch. Lenormant, membre de l'Institut, et J. de Witte, membre de l'Académie des sciences, etc., de Belgique. Tome IV. Livraison 145^e^ et dernière. Paris, 1861; in-4 de XII et 273 à 284 pages, avec planches.

A commencé à paraître en 1836.

Guide de l'amateur de faïences et porcelaines, par M. Auguste Demmin. Paris, 1861; in-18 de 180 pages, avec plus de 300 figures dans le texte.

Notice historique sur les manufactures impériales de tapisserie des Gobelins et de tapis de la Savonnerie, précédée du Catalogue des tapisseries qui y sont exposées. Paris, 1861; in-8 de 90 pages.

Du sacre de Clovis et des rois mérovingiens; extrait des pièces justificatives de l'Histoire et description de Notre-Dame de Reims. Reims, 1861; in-8 de 19 pages.

Histoire de la chaussure, de la cordonnerie et des cordonniers célèbres, par Charles Vin-

cent. Antiquité. Introduction philosophique par M. Bachet de Cublize. Paris, 1861 ; in-8 de 304 pages, avec un frontispice gravé sur acier par H. Valentin, et de nombreuses gravures dans le texte.

A la fin, une table explicative des chaussures antiques figurées dans l'ouvrage.

Recherches sur l'ancienne bibliothèque de Corbie, par M. Léopold Delisle. Paris, Imprimerie imp., 1861 ; in-4 de 81 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. XXIV, 1re partie.

Essai sur les bibliothèques imaginaires, par Gustave Brunet. Paris, 1861 ; in-8 de 110 pages.

Tiré à 25 exemplaires.

VIII. — NUMISMATIQUE

Sigillographie

The Hand-Book of Roman numismatics, by Fred. W. Madden, London, J. R. Smith, 1851 ; in-12 de 180 pages.

Description historique de monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales, par Henri Cohen. Tome V. Paris, 1861 ; grand in-8 de 640 pages, avec 17 planches.

L'ouvrage doit former 6 volumes. Le premier volume a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 371 ; le deuxième, t. VI, p. 330 ; le troisième, t. VIII, p. 381, et le quatrième, t. X, p. 374.

Notes archéologiques. Numismatique, épigraphie, sigillographie, par E. Germer Durand. Nimes, 1861 ; in-8 de 28 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*. 1860.

Histoire sigillaire de Saint-Omer, par A. Hermand et L. Deschamps de Pas. Paris, 1861 ; in-4 de XVIII et 161 pages.

Notes sur deux médailles de plomb relatives à Jeanne Darc, et sur quelques enseignes politiques ou religieuses, tirées de la collection Forgeais, par M. Vallet de Viriville, membre résident de la Société des antiquaires de France. Paris, 1861 ; in-8 de 30 pages, avec figures.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 284-289.

Rapport sur les ouvrages de numismatique de M. E. Vanhende, par C. Verly, membre de la Société des sciences, etc., de Lille, Lille, Danel, 1861 ; in-8 de 5 pages, avec 3 planches.

Notice sur l'établissement de numismatique artistique et industrielle de M. Ch. Massonnet, par M. Victor Meunier. Paris, 1861 ; in-8 de 16 pages.

IX. — THÉATRE

Musique

Du théâtre et de ses diverses conditions durant le moyen âge, par M. l'abbé Jouve, chanoine de Valence. Arras et Paris, 1861 ; in-8 de 100 pages.

Histoire théâtrale. — Le Théâtre-Français de la rue de Richelieu, par M. Th. Muret. Rouen, 1861 ; in-8 de 36 pages.

Inauguration du théâtre de Chartres (28 avril 1861) ; description du monument, par M. Coudray-Maunier. Pour et Contre, prologue en vers, par L. Joliet. Chartres, 1861 ; in-16 de 24 pages, avec une photographie.

Considérations sur l'art musical, par Émile Duboc. Le Havre, 1861 ; in-8 de 32 pages.

Considérations sur la musique, par Jeoffroy-Saintrain. Troyes, 1861 ; in-4 de 12 pages.

L'Alceste de Gluck ; étude, par M. Jules Baudouin. Paris, 1861 ; in-12 de 65 pages.

La musique à l'église, par Joseph d'Ortigue. Paris, 1861 ; in-18 de 431 pages.

Prélude sur l'instrumentation, contenant un aperçu historique des instruments anciens et modernes, par Louis-Alex.-Barth. Dubois, ex-artiste de l'Opéra. Paris, 1861 ; in-fol. de 2 pages à 2 colonnes.

X. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES

Des artistes homériques, ou Histoire critique des artistes qui figurent dans l'Iliade et dans l'Odyssée, par J.-P. Rossignol, membre de l'Institut, professeur de littérature grecque au Collége de France. Paris, 1861 ; in-8 de 79 pages.

Künstler-Geschichten, von A. Hagen. Leipzig, 1861 ; 2 vol. in-8.

Les peintres les plus célèbres, par Maxime de Montrond. 3e édit. Lille, 1861 ; in-12 de 190 pages, avec une gravure.

Michel-Ange Buonarotti, par l'auteur de Raphaël. Lille. 1861 ; in-12 de 142 pages, avec une gravure.

M. Chenavard et ses œuvres. Notice lue à la Société éduenne, par M. J. Roidot. Autun, 1861 ; petit in-8 de 41 pages.

M. Antoine Chenavard, architecte, professeur à l'École des beaux-arts de Lyon.

Musiciens français du XVIIIe siècle. André Campra, par Arthur Pougin. Paris, 1861 ; in-8 de 23 pages.

Extrait de la *Revue et Gazette musicale de Paris.*

Decamps. Sa vie, son œuvre, ses imitateurs, par Marius Chaumelin. Marseille, 1861 ; in-8 de 44 pages.

Pages 41-44 : Prix qu'ont atteints, aux enchères publiques, quelques-unes des œuvres de Decamps.

Les figures du temps ; notices biographiques : Gustave Doré, par Lemercier de Neuville. Paris, 1861 ; in-18 de 34 pages, avec un portrait photographié.

B. Haussmann. — Albrecht Dürer's Kupfer stiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen, unter besonderer Berücksichtigung der dazu verwandten Papiere und deren Wasserzeichen. Hannover, Hahnsche Hofbuchhandlung, 1861 ; grand in-4.

Le mouvement moderne en peinture. Géricault, par Ernest Chesneau. Paris, Panckoucke, 1861 ; grand in-8 de 31 pages.

Extrait de la *Revue européenne.*

Le mouvement moderne en peinture. Gros, par Ernest Chesneau. Paris, 1861 ; in-8 de 35 pages.

Extrait de la *Revue européenne.*

Notice biographique sur Guibal, sculpteur, par M. Guibal, ancien juge de paix. Nancy, in-12 de 12 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas.*

Jehan de Paris, varlet de chambre et peintre ordinaire des rois Charles VIII et Louis XII, par J. Renouvier, précédé d'une Notice biographique sur la vie et les ouvrages et de la bibliographie complète des œuvres de M. Renouvier, par George Duplessis. Lyon et Paris, 1861 ; in-8 de XVI et 36 pages, avec 3 gravures sur bois.

Tiré à 214 exemplaires, dont 4 sur peau de vélin.

Les pages 31-36 sont occupées par : « Appendice sur un tableau du musée d'Anvers représentant la Vierge sous les traits d'Agnès Sorel, peint par Fouquet. » Cette notice a paru en 1859 dans le *Journal des Beaux-Arts* d'Anvers.

La *Gazette des Beaux-Arts* a publié, t. XI, p. 380-381, un article de M. Philippe Burty sur ce livre ; sur M. J. Renouvier, voir t. VIII, p. 103-111 et 251-254. Une annonce incomplète de ce volume avait été faite t. X, p. 376-377.

Adolphe Nourrit, par M. L. Quicherat. Paris, Plon, 1861 ; grand in-8 à 2 colonnes de 8 pages.

Extrait de la *Biographie Michaud*, t. XXXI.

Étienne Parrocel. Monographie de Parrocel. Essai. Marseille, 1861 ; in-18 de XII et 200 pages, avec un tableau généalogique.

Notice historique et bibliographique sur Jean Pèlerin, dit le Viator, chanoine de Toul, et sur son livre *De artificiali perspectiva*, par M. Anatole de Montaiglon. Paris, 1861 ; in-8 de 75 pages.

Tiré à 200 exemplaires sur papier vergé, et à 100 sur papier vélin.

Une édition in-folio a été annoncée t. X, p. 377.

Phidias, sa vie et ses œuvres, par Louis de Ronchaud. Paris 1861 ; in-8 de XV et 411 pages.

Une grande partie de ce volume a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

A.-N. Pugin. Recollections of A. Welby Pugin and his father, Augustus Pugin ; with Notices of their works by Benjamin Ferrey ; with an Appendix by E. Sheridan Purcell. London, Stanford, 1861 ; in-8 de 480 pages.

Raffet, sa vie et ses œuvres, par Auguste Bry ; accompagné de deux portraits de Raffet lithographiés, de deux eaux-fortes inédites et de quatre fac-simile. Paris, 1861 ; grand in-8 de deux feuillets non chiffrés et 130 pages, avec 8 planches.

Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 206-291, un article de M. Ph. Burty sur cette monographie.

Raphaël Sanzio, par l'auteur de Michel-Ange. Lille, 1861 ; in-12 de 140 pages, avec figures.

R.-C. Bakhuizen van den Brink. Les Rubens à Siegen. Ma réponse à M. le Dr L. Ennen et B.-C. du Mortier. La Haye, 1861 ; grand in-8 de 4, LVII et 54 pages, avec fac-simile.

Notice sur Vincent Sablon et sa famille, par Ad. Lecocq, chartrain. Chartres, 1861 ; petit in-8 de 36 pages, avec fac-simile.

Tiré à 35 exemplaires. — Un membre de la famille, Pierre Sablon, était graveur.

Souvenirs du théâtre (de la fin du XVIIIe siècle jusqu'en 1830). Madame Scio (Opéra-Comique, 1791-1807) ; par P.-A. Vieillard. Paris, 1861 ; in-8 de 16 pages.

Notice sur la vie et les ouvrages de M. Simart, par M. F. Halévy, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, lue dans la séance publique annuelle du 12 octobre 1861. Institut impérial de France. Paris, 1861 ; in-8 de 28 pages.

Zix. Notice, par le baron P.-R. de Schauenburg, Strasbourg, 1861 ; in-8 de 7 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.*

Benjamin Zix est un dessinateur et graveur alsacien, qui, ayant servi sous la république et l'empire, a surtout laissé des dessins militaires.

XI. — PHOTOGRAPHIE

Une fantaisie à propos des photographies de M. A. Braun. Colmar, 1861 ; in-8 de 31 pages.

Extrait de la *Revue d'Alsace*, signé : Gustave-Adolphe Hirn, ingénieur civil.

A. Loecherer. Practische Photographie. Munich, Palm, 1861 ; in-fol.

Manuels-Roret. Nouveau manuel simplifié de photographie sur verre, albumine et collodion, suivi d'un Traité sommaire de photographie sur papier, et d'un grand nombre de notes, de formules et de documents nouveaux, par M. E. de Valicourt. Paris, 1861 ; in-18 de 312 pages.

Encyclopédie Roret.

Chimie photographique, contenant... par MM. Barreswil et Davanne. 3e édition, entièrement refondue et ornée de figures dans le texte. Paris, 1861 ; in-8 de XIX et 504 pages.

La première édition est de 1854, et la deuxième de 1858.

Application de la photographie à la reproduction des œuvres d'art : architecture, peinture, statuaire, orfévrerie, émaux, ivoires, costumes, haute curiosité, par Disdéri, photographe. Paris, l'auteur, 1861 ; in-8 de 21 pages.

Archéologie, photographie. — Note à propos de J. Nicéphore Niepce, et du dépôt de ses instruments et de ses premières épreuves dans le musée de Châlons-sur-Saône, par Jules Chevrier, adjoint au maire, membre de la Société d'histoire et d'archéologie de Châlons-sur-Saône, etc. Châlons-sur-Saône, 1861 ; grand in-8 de 16 pages.

Pèlerinage à Versailles et à Trianon. 24 vues photographiques par Malet et Levasseur. Texte en vers par Mme Louise Colet. Première livraison. Paris, 1861 ; in-4 oblong de 21 pages, avec 2 photographies.

On annonce 12 livraisons.

Photographie. Lettre à M. Arthur Chevalier, ingénieur-opticien, concernant un procédé sur collodion sec, aussi rapide que le collodion humide, par M. G. Roman (de Wesserling). 2e édition, augmentée de notes sur le collodion, le virage et le fixage des épreuves, l'obtention des nuages, etc. Paris, 1861 ; in-8 de 32 pages.

La première édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 378.

Vade-mecum du photographe. Notice abrégée du daguerréotype et de la photographie sur papier, avec un répertoire de chimie et de physique et un formulaire, par Marc-Antoine Gaudin, calculateur du Bureau des longitudes, etc. Paris, 1861 ; in-18 de 212 pages.

Catalogue de la quatrième exposition de la Société française de photographie, comprenant les œuvres des photographes français et étrangers. 2e édition. Paris, Mallet-Bachelier, 1861 ; in-8 de 50 pages. — 3e édition, Paris 1851 ; in-8 de 51 pages.

1288 numéros. — La première édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 378. — Voir t. XI, p. 241-249, un article de M. Ph. Burty sur cette exposition.

W. von Kaulbach. — Wandgemalde im Treppenhause des Neuen Museum zu Berlin. Photographische Ausgabe. 2te Lieferung. Berlin, A. Duncker, 1861 ; imperial-folio.

PAUL CHÉRON.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1861

TROISIÈME ANNÉE. — TOME ONZIÈME

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Édouard Houssaye.... A nos Souscripteurs 5

Louis de Ronchaud... Les Statues du Parthénon. — Fronton occidental. 7

W. Burger..... Le Musée d'Anvers. — Écoles Flamandes. — I. XVe siècle, Les Van Eyck et leurs continuateurs. II. XVIe siècle, Quentin Massys et ses contemporains..... 24

Émile Galichon..... Dessins de M. Ingres. — Deuxième série..... ... 38

Léon Lagrange..... Le Salon de 1861 (4e *article*)..... 49

S. Guédéonoff..... Notice sur les objets de la Galerie Campana, a Rome, acquis pour le Musée impérial de Saint-Pétersbourg..... 74

Paul Mantz..... Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts : Exposition de Rouen..... 88

D. G..... Exposition de Marseille..... 93

Livres d'art : Recueil de toutes les pièces connues jusqu'a ce jour de la Faïence française, dite Faïence de Henri II et de Diane de Poitiers, de M. Carle Delange, par M. A. D. — Histoire de la Gravure en France, de M. Georges Duplessis, par M. E. G..... 95

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Charles Blanc..... Grammaire historique des arts du dessin. — Architecture, sculpture, peinture. — Origine et caractère des arts du dessin..... 97

Paul Mantz..... Recherches sur l'histoire de l'orfévrerie française. — III. XVIIIe siècle (5e *article*)..... 110

Léon Lagrange..... Salon de 1861. — Paysages et Animaux; les Dessins et la Sculpture (5e *et dernier article*)..... 135

Philippe Burty..... La Gravure et la Lithographie a l'exposition de 1861..... 172

Cte L. Clément de Ris. Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts : Le Musée japonais a Dresde..... 180

Livres d'art : Les Contes rémois, de M. le comte Louis de Chevigné, par M. Ph. B. — Histoire des Faïences hispano-moresques, de M. Davillier, par M. A. D.—Comment faut-il encourager les Arts? brochure de M. Louis Viardot, par M. Ph. B..... 186

Récompenses accordées a la suite du Salon de 1861, par M. E. G..... 191

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

L. Vitet, de l'Académie française. Monuments antiques de la ville d'Orange. — I. L'Arc de triomphe..... 193

W. Burger..... Le Musée d'Anvers. — III. Dix-septième siècle : Rubens et ses contemporains (2e *article*)..... 206

Albert Jacquemart... De la forme et de la nomenclature des Vases... 215

F. del Tal..... Le livre des Feux d'artifice de Claude Gellée, dit Le Lorrain..... 225

Émile Galichon..... Description des antiquités et objets d'art composant le Cabinet de M. Louis Fould, de M. Chabouillet..... 231

Philippe Burty..... La Photographie en 1861..... 241

Paul Mantz..... Recherches sur l'histoire de l'orfévrerie française. — III. XVIIIe siècle (6e *article*)..... 250

Philippe Burty..... Les Eaux-Fortes de M. J.-F. Millet..... 262

R. Monti..... Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts : Exposition de l'Académie royale de Londres..... 279

Mouvement des Arts et de la Curiosité : *L'Exposition et les fêtes d'Anvers,* par M. Paul Mantz. — *Livres d'art :* Notes sur deux médailles de plomb relatives à Jeanne Darc et sur quelques enseignes politiques ou reli-

Pages.

gieuses, de M. Vallet de Viriville, par M. B. Maurice. — Les travaux de Paris, examen critique, de M. F. de Lasteyrie, par M. Ch. B. — Raffet, sa vie et ses œuvres, de M. A. Bry, par M. Ph. B. — Les peintures murales dans les églises du Laonnois, de M. Ed. Fleury, par M. A. D. — Missel de Jacques Juvénal des Ursins, de M. A. F. Didot, par M. F. T. — *Nécrologie :* Van den Berg; Van Os; Passavant; Suys. — Exposition universelle de 1862. — Faits divers..... 279

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

L. Vitet, de l'Académie française. Monuments antiques de la ville d'Orange. — II. Le Théatre..... 297

Émile Galichon..... École primitive de Venise. Jacopo de Barbarj, dit le Maître au Caducée. — I. Sa vie. II. Ses peintures..... 311

Vincenzo Lazari, Conservateur du musée Correr, à Venise. Les Verreries de Murano. 320

W. Burger..... Le Musée d'Anvers. — III. Dix-septième siècle. Rubens et ses contemporains (3e *article*)..... 338

Paul Mantz..... Recherches sur l'histoire de l'Orfévrerie française. — IV. Dix-huitième siècle (7e *article*)..... 349

E. Saglio..... Les dessins de l'Enfer du Dante, de M. Gustave Doré..... 362

Albert Jacquemart... Monographie des faïences fines de Henri II..... 367

Siegmund..... Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts : Correspondance de Dresde..... 373

Mouvement des Arts et de la Curiosité : L'Exposition des beaux-arts à Nantes, par M. Philippe Burty. — *Livres d'art :* Jehan de Paris, varlet de chambre et peintre ordinaire des rois Charles VIII et Louis XII, de M. J. Renouvier, par M. Philippe Burty. — *Faits divers :* L'Académie française; le musée Campana; l'Exposition de Metz..... 377

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Louis de Ronchaud... Pompéi et les Antiquités du Vésuve (1er *article*).. 385

Armand Baschet..... Négociation d'œuvres de Tapisserie de Flandre et de France, par le nonce Guido Bentivoglio pour le cardinal Borghèse. (1610-1621.) Lettres et documents pour la plupart inédits (1er *article*)..... 406

Paul Mantz..... Artistes contemporains : Corot..... 416

Pages.

LÉON LAGRANGE. — Exposition régionale des Beaux-Arts a Marseille (1e *article*) 433

ÉMILE GALICHON. — École de Venise. Jacopo de Barbarj, dit le Maître au Caducée. — III. Son œuvre gravé. IV. Jugement (2e *et dernier article*). 445

ÉMILE LECLERCQ. — Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts : Les Verrières de l'église de Sainte-Gudule ; Acquisition d'un Metsu par le Musée de Bruxelles 459

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Les envois des pensionnaires de Rome; les concours, par M. Paul Mantz. — *Livres d'art :* Poitou et Vendée, études historiques et artistiques, de MM. B. Fillon et O. de Rochebrune, par M. B. Maurice. — Église Saint-Pierre-ès-Liens, à Six-Fours, de M. Marcelin Arnaud, par M. Léon Lagrange. — Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila en 451, de M. Paigné-Delacourt, par M. A. D. — *Nécrologie :* Abel de Pujol ; Jules François; Ernest-Frédéric Zwirner. — *Faits divers :* Académie des Beaux-Arts; Exposition de Londres; La statue du maréchal Sérurier; La collection For eais 463

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

CHARLES BLANC. — Grammaire des Arts du Dessin : Architecture, Sculpture, Peinture. — Livre premier : Architecture 481

HENRI DELABORDE. — Un Bas-Relief de Rossellino 501

ÉMILE GALICHON. — Les Peintures de M. Eugène Delacroix a Saint-Sulpice 511

LOUIS DE RONCHAUD. — Pompéi et les Antiquités du Vésuve (2e *et dernier article*) 520

LÉON LAGRANGE. — Exposition régionale des Beaux-Arts a Marseille (2e *et dernier article*) 542

LIVRES D'ART : Histoire des Peintres : École hollandaise, de M. Charles Blanc, par M. Paul Mantz 552

PRUDHON, étude de MM. Edmond et Jules de Goncourt, par M. Philippe Burty.. 559

HISTOIRE DE LA VILLE DE REIMS, DEPUIS SA FONDATION JUSQU'A NOS JOURS, par M. A. D. 561

PAUL CHÉRON. — Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les beaux-arts et la curiosité pendant le second semestre de l'année 1861 562

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Cécrops et une de ses filles, groupe du Parthénon, dessiné par M. Maillot, gravé par M. Guillaume 7

L'Ilissus, statue du Parthénon, dessinée et gravée par les mêmes 13

L'Ensevelissement du Christ, d'après Quentin Massys, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Guillaume 33

Jeune homme consolant un enfant, d'après M. Ingres, dessin de M. Chevignard, gravure de M. Midderigh 38

Romulus remportant les premières dépouilles opimes, fac-simile d'un dessin de M. Ingres, par M. Rosotte; gravure tirée hors texte 40

Maison où est né Raphaël, à Urbin, d'après M. Ingres; dessin de M. Chevignard, gravure de M. Midderigh 45

L'Architecture, la Peinture et la Sculpture, d'après M. Ingres, dessin de M. Maillot, gravure de M. Pannemaker 48

Colporteurs espagnols, tableau de M. Edmond Hédouin, dessiné par lui-même, gravé par M. Pannemaker 57

Le Berceau vide, tableau de M. Gouézou, dessiné par M. Flameng, gravé par M. Pannemaker 61

Le Colza, tableau de M. Breton, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain ... 65

Courriers du pays des Ouled-Nayls, tableau de M. Fromentin, eau-forte de M. Jacquemart, gravure tirée hors texte 70

Diverses faïences, dites faïences de Henri II et de Diane de Poitiers, dessin de M. Delange, gravure de M. Régnier 95

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Ornement dans le goût des pièces d'orfévrerie de Bourguet 110

Lampe d'église, de Thomas Germain 121

La Nef de Louis XV, de Meissonnier 124

Salière d'argent, de Meissonnier 125

Un Chandelier, par Jacques Roettiers 133

(Dessins de M. Montalan, gravure de M. Sotain.)

Le Chêne de roche, tableau de M. Théodore Rousseau, gravé à l'eau-forte par lui-même, gravure tirée hors texte 136

Pages.
Lisière de bois sur les bords de l'Allier, tableau de M. Harpignies, dessiné par lui-même, gravé par M. Boëtzel 141
Combat de cerfs, tableau de M. Courbet, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain 149
Fontaine pour la cour du Musée de Colmar, par M. Aug. Bartholdi, dessin de M. Gaucherel, gravure de M. Midderigh 161
Virgile, statue de M. Thomas, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain 165
Buste de François Arago, par M. Oliva, dessiné par M. Chevignard, gravé par M. Guillaume 169
L'Audience, tableau de M. Meissonier, gravé en taille-douce par M. Ch. Carey, gravure tirée hors texte 174
Trois marques de porcelaine de Saxe 184-185
Le bon Cousin 186
Le Prédicateur ennemi de la foule 187
Le Pèlerinage 187
La culotte des Cordeliers 188
Le Faucon 189
(Cinq dessins de M. Meissonier, gravés par M. Lavoignat.)

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

L'Arc de triomphe d'Orange, tel qu'il était au XIIIe siècle, dessiné par M. Loizelet, gravé par M. Midderigh 193
Face septentrionale de l'arc de triomphe d'Orange, dans son état actuel, dessinée et gravée par les mêmes 197
Trois vases radiciformes ou en racines 220
Trois vases cauliformes ou en tiges 220
Trois vases floriformes ou en corolles 220
Deux vases fructiformes ou en fruits 220
Bouteille en porcelaine de Perse, de la collection de M. Albert Jacquemart 223
Aiguière, de la collection de M. Signol 223
(Treize bois, dessinés par M. Albert Jacquemart, gravés par M. Lavieille.)
Buste en marbre de Faustine, femme d'Antonin le Pieux 231
Œnochoé; lécythus en sardonyx orientale; lécythus 233
Patella tyrrhénienne de terre peinte, gravure de M. Varin, tirée hors texte 234
Reliquaire en cuivre émaillé 235
Médaille de la Renaissance, avec son revers 236
Groupe en bronze représentant Silène ivre 237
Coupe émaillée, dite d'accouchée 238
Figure chinoise en lapis-lazuli 239
Vase chinois en cristal de roche 239

Pages.
Sceau arabe émaillé. 240
Bijou tiré du recueil de Pouget, dessiné par M. Montalan, gravé par M. Sotain. 254
La femme faisant manger son enfant, gravure à l'eau-forte de M. J. F. Millet, tirée hors texte..... 266
Trois enseignes religieuses aux armes de Charles VI et d'Isabeau de Bavière..... 285
Quatre enseignes politiques portées par les partisans de Charles VII et par ceux de la faction de Bourgogne..... 286
Trois médailles de plomb relatives à l'histoire de Jeanne Darc..... 288

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Théâtre d'Orange dans son état actuel, dessiné par M. Loizelet, gravé par M. Midderigh..... 305
Sainte Famille, tableau de Jacopo de Barbarj, eau-forte de M. Léon Gaucherel, gravure tirée hors texte..... 318
Trente et un verres de Murano..... 320 à 333
Un verre français Louis XVI..... 335
Cinq verres de Bohême..... 335-336
Une montre du temps de Louis XVI..... 349
Un étui (d'après le recueil de P. Moreau)..... 353
Un bijou (d'après Maria)..... 354
(Dessins de M. Montalan, gravés par M. Sotain.)
Dante et Virgile au tombeau de Farinata, tirage hors texte, dessin de M. Gustave Doré, gravure de M. Pisan..... 364
Faïence : Hanap, de la collection de M. le baron de Rothschild, à Londres, dessiné et lithographié par M. Carle Delange; lithographie à deux teintes, tirée hors texte..... 368

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Laraire dans la maison du poëte, à Pompéi, dessin de M. Flameng..... 397
Musiciens. — Mosaïque de Pompéi, dessin de M. Haussoullier, gravure de M. Piaud. 401
Portrait de M. Corot, eau-forte de M. Bracquemond, gravure tirée hors texte.... 416
Château de Pierrefonds, tableau de M. Corot, dessiné par M. Eugène Lavieille, gravé par M. Brugnot..... 421
Les environs de Paris, tableau de M. Corot, dessiné par M. Eugène Lavieille, gravé par M. Adrien Lavieille..... 425
Vue de La Rochelle, tableau de M. Corot, dessiné par M. Eugène Lavieille, gravé par M. Delaville..... 429
Le Lac, tableau de M. Corot, eau-forte de M. Bracquemond, gravure tirée hors texte. 430

Pages.

Saint Sébastien, reproduction réduite d'une estampe de Jacopo de Barbarj 445
Les trois Suppliciés, fac-simile d'une estampe de Jacopo de Barbarj..... 453
Pégase, reproduction réduite d'une estampe de Jacopo de Barbarj 458
(Dessins de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.)
Buste de Scipion, marbre italien de la fin du XV^e^ siècle..... 468
Sceau et contre-sceau de Geoffroy de Lusignan..... 468
Médaillon commémoratif de la délivrance du royaume, en 1453... 469
Deux filigranes de la papeterie de Mérité..... 469
Médaille du sénéchal et célèbre amateur Michel Tiraqueau..... 470
Vierge processionnelle, ouvrage français en ivoire, du commencement du XIII^e^ siècle..... 471
Médaille du roi de France Charles X..... 472

1^er^ DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Mur cyclopéen, gravé par M. Sotain..... 486
Exemple de plan, temple de la Victoire Aptère, à Athènes..... 487
Exemple d'élévation géométrale, même temple..... 489
Exemple d'élévation perspective, même temple..... 491
Exemple de coupe longitudinale, même temple..... 493
Ces bois ont été dessinés par M. Bonnet, architecte, et gravés par M. Midderigh.
Un bas-relief de Rossellino, dessiné et gravé à l'eau-forte par M. Haussoullier, gravure tirée hors texte..... 503
Héliodore flagellé par les anges, peinture de M. Eugène Delacroix à Saint-Sulpice, dessinée et gravée à l'eau-forte par M. Flameng, gravure tirée hors texte... 512
Lutte de Jacob contre l'Ange, peinture du même, dessinée par M. Bocourt et gravée par M. Sotain..... 517
Amazone, peinture de Pompéi, gravée par M. Piaud..... 525
Didon, peinture de Pompéi, gravée par M. Perrichon..... 532
Thésée tuant le Centaure, peinture de Pompéi, dessinée par M. Roullier, gravée par M. Piaud..... 537
Portrait des filles de Joseph Bonaparte, par Louis David, dessin de M. Bocourt, gravure de M. Pannemaker..... 549
Les Joueurs, d'après Thomas Wyck..... 562
Les Chiens, fac-simile d'une estampe de Pierre de Laar..... 563
La Dame au Luth, tableau de Terburg..... 567

FIN DE LA TABLE DU TOME ONZIÈME.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY